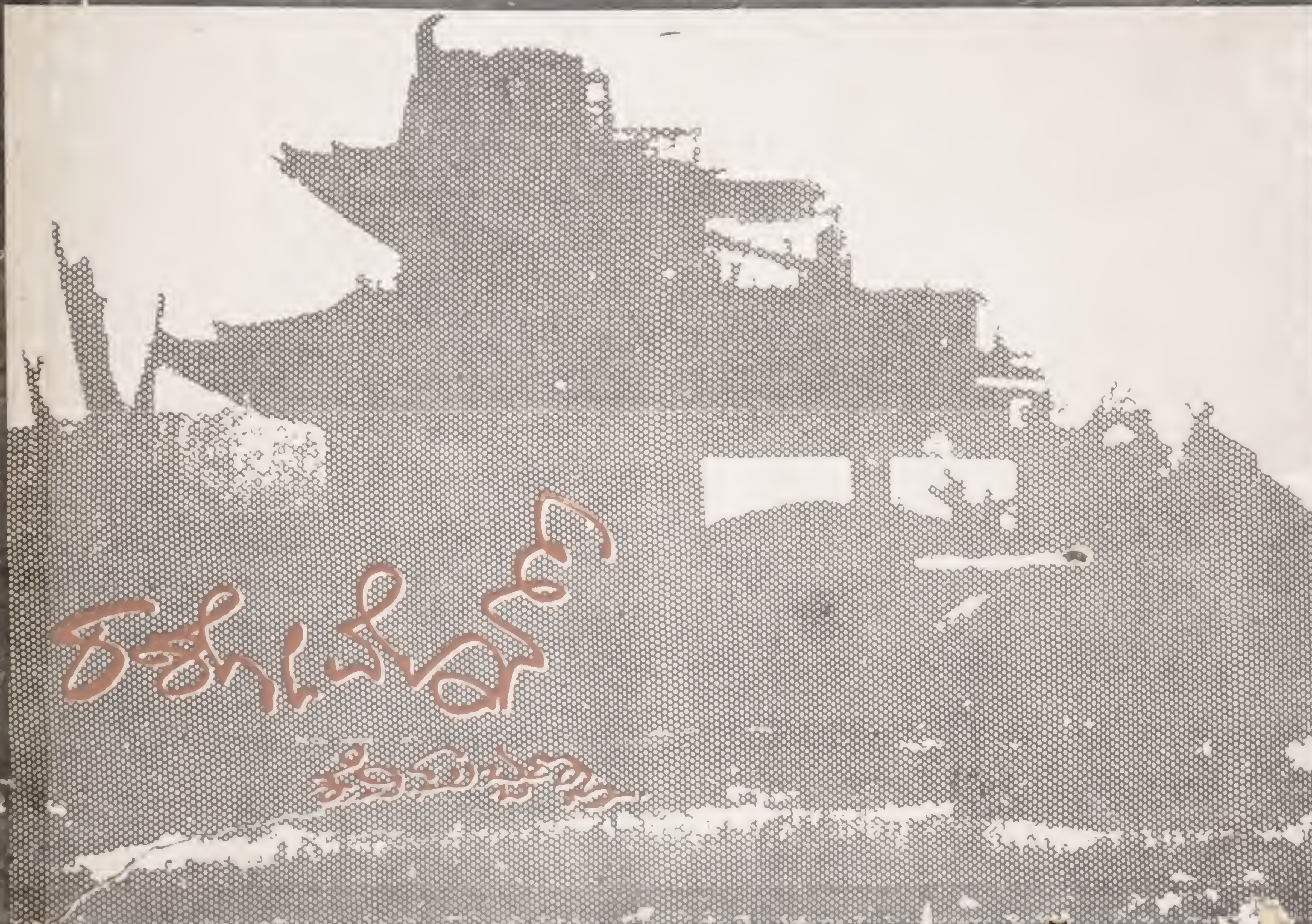


ರಶೋಮೊನ್

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಕಿರ ಕುರೊಸವನ
ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರಲೇಖನ
ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸ. ಕುರೊಸವನ ಬದುಕು ಕೃತಿ
ರಶೋಮೊನ್ ವಿಮರ್ಶೆ
ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಎರಡು ಕಥೆಗಳ ಅನುವಾದ ಇ., ಇ.,

ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

ನೀನಾಸಮ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ, ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಸಾಗರ (ಕರ್ನಾಟಕ)
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

RASHOMON : (Kannada) A detailed Study of Akira Kurosawa's film with all background materials by K. V. Subbanna ; Published by Akshara Prakashana, Sagar (Karnataka) 577401 for Ninasam Chitrasamaj, Rgd., (Film Society) Heggodu (Sagar) Karnataka ; Printed at Sagara Mudrana, Sagara (Karnataka) : First Impression July 1980 ; 76 + 62 pages ; Price Rs. Twentyfive.

Acknowledgement : Kind Permission of Mr. Akira Kurosawa
Kind help from the National Film Archives of India, Pune.
Mr. Kurosawa's photograph : Mr. Maksudul Bari, Dacca (Bangladesh)

ಬೆಲೆ : ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ರೂಪಾಯಿಗಳು

ಅರ್ಪಣೆ

ಪುಣೆಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಮತ್ತು ಟಿ. ವಿ. ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನ

ಪ್ರೊ. ಸತೀಶ ಬಹಾದೂರ್

ಅವರಿಗೆ

ಕೃತಜ್ಞತೆ

ಮಿ॥ ಅಕಿರ ಕುರೊಸವಗೆ,
ಪ್ರೊ॥ ಸತೀಶಬಹಾದುರ್. ಶ್ರೀ ಪಿ. ಕೆ. ನಾಯರ್. ಶ್ರೀ ಎಸ್. ವಿ ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಶ್ರೀ ಕೆ. ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರ,
ಶ್ರೀ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ್, ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಶ್ರೀ ಟಿ. ಎಸ್. ರಂಗಾ ಇವರುಗಳಿಗೆ,
ಕು॥ ಜಯಶ್ರೀಗೆ, ಅಕ್ಷರನಿಗೆ, ನೀನಾಸಮ್ ಮಿತ್ರರಿಗೆ,
ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣದ ಪ್ರಭಾಕರ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದವರ ಬಳಗಕ್ಕೆ

ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

1. *Anderson. J. L. and Donald Richie (Forward by Akira Kurosawa)* **The Japanese Film-Art and Industry,** *charles. E. Tuttle, Rutland, Vermount 1959*

2. *Beraud, Benard (Ed.)* **Japan Independent Film,** *Japan convention services inc, Tokyo 1970*

3. *Hughes, Robert (Ed.)* **Film Book 2 : Films of Peace and war,** *Grove, New york, 1962*

4. *Hughes Robert and Donald Richie (Ed.)* **Rashomon, A Film by Akira Kurosawa** *Grove Press, New york 1969*

5. *Richie, Donald,* **Japanese Movies,** *Japan travel bureau, Tokyo 1961 ;* **The Films of Akira Kurosawa,** *university of california press, Berkeley, 1965 ;* **The Japanese Movie-an illustrated history,** *ward lock & co, London 1966 ;* **Ikiru** *(Ed. with Int.), Lorrimer, London ;* **Seven Samurai, a film by Akira Kurosawa,** *(trans. with Int.) Lorrimer, London ;* **Focus on Rashomon** *(Ed. with Int.)*

6. *Schrader, paul* **Transcendental style in film : Ozu, Bresson, Dreyer,** *un. of california Press, Berkeley, 1972*

7. *Swenson, Arre* **Japan** *(screen Guide series) Tantivy Press, London.*

ಪರಿವಿಡಿ

ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರ

೧೯೫೧ ರ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರ 'ರಶೋಮೊನ್' ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿದ್ದು ತೀರ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿತು. ಅದು ಮೊದಲಾಗಿ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸ್ಥೆ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೂ ಕೆಲವೇ ಆದರೂ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಹೊಗಳಿಕೆ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯರ ಚಿತ್ರವೊಂದು ವಿಶ್ವದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿ ಗೆದ್ದು ನಿಂತದ್ದು ಅದೇ ಮೊದಲು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಇಂಥ ಸಾಧನೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವೆನಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ:

ವಿಜ್ಞಾನ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಯಂತ್ರಕೌಶಲ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ. ಅಮೇರಿಕ ಸಂ. ಸಂ. ಯುರೋಪಿನದೇ ಒಂದು ದೂರದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಕೂಡ ಯುರೋಪ್‌ನ ಜೊತೆಗೂಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ವಿಶ್ವದ ಇನ್ನುಳಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಅಷ್ಟೋ ಇಷ್ಟೋ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡವು. ಈ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇತರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಕಷ್ಟದಿಂದ ಹೆಣಗಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಸಿನೆಮಾ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೂಸಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ೧೭ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಾದ ಮಾಯಾಲಾಂದ್ರದ ಶೋಧದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು, ೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೆಮೆರಾ, ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಶೋಧಗಳಾದ ಮೇಲೆ, ೧೮೯೫ ರಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲಂಡ್,. ಇತರ ಕೆಲವು ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಅಮೆರಿಕ ಸಂ. ಸಂ. ಈ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನೇರ ಭಾಗಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ ವರ್ಷ ಮರುವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು ; ಜಪಾನ್ ಇಂಡಿಯಾ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಭಾರೀ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಕೊಂಡಿತು. ಆದರೂ—ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ಕ್ರಮೇಣ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಮಾನವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಒದಗಿರುವ ಪ್ರೌಢ ಭಾಷೆಯಾಗಿ, ವಿಜ್ಞಾನಸಂಸ್ಕೃತಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಮೂಲತಃ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲೇ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಯಶಸ್ಸು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸಿದ್ದು ಸಹಜವಾದದ್ದೇ.

ಜಪಾನಿ ಇತಿಹಾಸ: ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲು

೧೬ ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿಗೆ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಅದರ ಬೆನ್ನಲ್ಲೇ ಡಚ್ಚರು ಸ್ಪೆಯಿನ್‌ನವರು ಆಗಮಿಸಿದರು. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಸಾರ ಮೊದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾ ದೇಶ ಜಪಾನಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಹೊಂಚು ಹಾಕುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊರಗಿನ ದಾಳಿಗಳಿಂದ ಜಪಾನ್ ಹೆದರಿಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸೈನ್ಯ ಪ್ರಧಾನಿ ೧೬೩೯ ರಲ್ಲಿ ಹೊರದೇಶಗಳ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೇ ರದ್ದು ಮಾಡಿದ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ,

ಇತಿಹಾಸದ ತಿರುವು : ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕ

ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಿಗೂ ಮಿಕ್ಕು ಜಪಾನ್ ವಿಶ್ವವ್ಯವಹಾರಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ ೧೮೫೩ ರಲ್ಲಿ, ಕಮೊಡೊರ್ ಮಾಥ್ಯೂ ಪೆರ್ರಿ ಎಂಬುವನ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಶೋಧಕ ತಂಡ ಜಪಾನನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ, ಆ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕ ದೊರಕಿತು. ಜಪಾನ್ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ–ಯಾಂತ್ರಿಕ–ಔದ್ಯಮಿಕ ಸಾಧನಗಳು ಕೈವಶವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಜಪಾನ್ ಈ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹೊಸ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡಲು ತುಂಬ ದೂರ ಕ್ರಮಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಈ ನಡುವೆ, ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಸೇನಾ ಪ್ರಧಾನಿಗಳು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಕೊನೆಯಾಗಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯೇ ನಿಜವಾದ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ೧೮೬೮ ರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹುಡುಗ ಪ್ರಾಯದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮೇಜಿ ಜಪಾನಿನ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿದ. ರಾಜಧಾನಿ ಹಳೆಯ ಕ್ಯೊಟೊ ನಗರದಿಂದ ಯೆಡೊ ನಗರಕ್ಕೆ ವರ್ಗವಾಯಿತು. ಯೆಡೊ ನಗರಕ್ಕೆ ಟೊಕಿಯೊ ಎಂದು ಹೊಸ ಹೆಸರಿಡಲಾಯಿತು. 'ಮೆಜಿ ಯುಗ' ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಉದ್ಯಮ ಸಂಘಟನೆ ಔದ್ಯಮೀಕರಣ ಮುಂತಾಗಿ ಶೀಘ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸುವ ತೀವ್ರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನ್, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರವೇಶ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣ, ೧೮೯೪ ರ ಸಮಯಕ್ಕೆ ದೇಶದ ತುಂಬ ಮಾಯಾಲಾಂದ್ರದ ಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದವು. ೧೮೯೫ ರಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಲುಮಿಯೇರ್ ಸೋದರರ ಸಿನೆಮಟೊಗ್ರಫೆ ಮತ್ತು ಎಡಿಸನ್‌ನ ಕೈನೆಟೊಸ್ಕೋಪ್‌ಗಳು ೧೮೯೬ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್‌ನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ೧೮೯೭ ರಲ್ಲೇ ಜಪಾನ್ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿತಾದರೂ, ಸಂಸ್ಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಜಪಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರ, ೧೮೯೯ ರಲ್ಲಿ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ನೆಗೆಟಿವ್‌ಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಣ ಮುದ್ರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಕಳಿಸಿ ತರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣ, ತೀರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥ ಆತುರ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ೧೯೦೧ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ತನ್ನದೇ ಸಂಸ್ಕರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತಲ್ಲದೆ. ಕೆಮೆರಾ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು,

ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮನೋರಂಜನೆ

ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಾಟಾದದ್ದು ಸರ್ಕಾರದ ಅಧಿಕೃತ ಮನ್ನಣೆಯೊಡನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಅವು ಶ್ರೀಮಂತವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಕಬುಕಿ' ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು— ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಸಿನೆಮಾ ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು. ಅಮೇರಿಕ ಸಂ. ಸಂ. ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ, ಖಾಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಜಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರ ಅಗ್ಗದ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಿ 'ನಿಕೆಲೊಡಿಯನ್' ಎಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಹಾಗೇ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲೂ ಆರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುದ್ದಿ–ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಗಮನವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅನಂತರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಬುಕಿ ನಟರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಕಬುಕಿ ಪ್ರಭಾವ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೊದಲಿನ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ

ಒಂದು—ಕಬುಕಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ನಟರಿಗೆ "ಒಯಾಮಾ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅದೇ ಪದ್ಧತಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲೂ ರೂಢಿಯಾಯಿತು. ಸುಮಾರು ೧೯೨೧ ರ ತನಕವೂ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಎರಡು—ಬೆನ್‌ಶಿ ಪದ್ಧತಿ. ಜಪಾನ್‌ನ ಕಬುಕಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬುನ್ರಕು ಗೊಂಬೆ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಎದುರು, ವೇದಿಕೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಕೂತಿದ್ದು, ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆತ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಿತ್ತು. ಆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಿಗೆ 'ಬೆನ್‌ಶಿ' ಎಂಬುದು ಜಪಾನಿ ಹೆಸರು. ಸಿನೆಮಾ ಜಪಾನಿಗೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ಅದರ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರು.

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಆಕರ್ಷಣೆ

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ 'ಮೂಕ'ವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅಲ್ಲಿ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರದೇಶಗಳಿಂದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಮದಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನಿಸಿತು. (ರಷ್ಯಾದ ಜಾರ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ಗೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಸುದ್ದಿಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಜಪಾನ್ ರಾಜಕುಮಾರ, ಸಾರೋಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದ ಸಾರೋಟು ಚಾಲಕನನ್ನೇ ಜಾರ್ ಎಂದು ತಪ್ಪು ತಿಳಿದಿದ್ದನಂತೆ !). ಬೆನ್‌ಶಿ, ಚಿತ್ರದ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಯಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಕುತೂಹಲವಿದ್ದ ಜಪಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. (ಮೊದಮೊದಲಲ್ಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತೆರೆಯಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್ ಕೆಲಸಮಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದರಲ್ಲೂ ತಾಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ಎರಡೂ ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರಲೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರದ ತೆರೆ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.)

'ನೋಡಿ, ಮೋಡ ಕವಿದಿದೆ, ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ, ಮರಗಳು ತೂಗುತ್ತಿವೆ' ಎಂಬಂಥ ವರ್ಣನೆ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಕಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ ರಂಜಕರೋಚಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮಸಾಲೆಯೊಡನೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ಬಹು ಬೇಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯವರಾದರು. ಈ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಎಲ್ಲಿಯತನಕ ಹೋಯಿತೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರ ಅದರ ನಟರು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮುಂತಾದವಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೆನ್‌ಶಿಯ ಹೆಸರು ದೊಡ್ಡ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತಂತೆ.

ಮುಂದೆ ದೀರ್ಘಕಾಲ, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬೆನ್‌ಶಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು, ಈ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲೇ ತನ್ನ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿದ್ದು ಕಾಣಬಹುದು.

೧೯೦೩ : ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಖಾಯಂ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ

೧೯೦೦ ರಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಹೊರದೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ೧೯೦೩ ರಲ್ಲಿ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕಿನ್ನೂ ಅಮೆರಿಕ ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಎಂಬುದು ಖಾಲಿ ಹಜಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಅಗ್ಗದ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾದ ಒಳ್ಳೆಯ ಖಾಯಂ ಚಿತ್ರಮಂದಿರವನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನೆಮಾದ ವಾಣಿಜ್ಯಸಾಧ್ಯತೆ

ಪ್ರಾರಂಭದ ತಯಾರಿಕೆಗಳು

ಗಳು ತಿಳಿಯತೊಡಗಿದವು. ಷೊಜೊ ಮಕಿನೊ ಎಂಬಾತ ಮತ್ಸುನೊಸುಕೆ ಓನೊ ಎಂಬುವನನ್ನು 'ತಾರಾನಟ'ನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಜನಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸತೊಡಗಿದ. ಕೆನಿಚಿ ಕವಉರ ಎಂಬ ಉದ್ಯಮಿ ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಕಂಡು ಬಂದು ೧೯೦೮ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಸ್ಟುಡಿಯೋವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ. ಆ ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಕಿನೊನ ತಯಾರಿಕೆಗಳು ತೊಡಗಿದವು.

೧೯೧೦-೧೫ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಂಥವರು ಸಿನೆಮಾ ತಂತ್ರ ಶೈಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದರೂ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೀರ ಮುಂದವಾಗಿ ನಡೆದಿತ್ತು. ಸುದ್ದಿ-ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಅನಂತರ ಕಬುಕಿ ನಾಟಕಭಾಗಗಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಿಳಿದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ 'ಶಿಂಪಾ' ನಾಟಕಗಳ ಹುಸಿವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸತೊಡಗಿದವು. ('ಟೊಕುಗವ ಯುಗ'ದಿಂದ ಹೊಸ 'ಮೆಜಿ ಯುಗ'ಕ್ಕೆ ಜಪಾನ್ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ, ಕಬುಕಿಯಂಥ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಪಂಥದ' ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ನವೀನ ಪಂಥ' ಹಿಡಿದ 'ಶಿಂಪಾ' ನಾಟಕ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಶಿಂಪಾದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಅದರ ಶೈಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವೂ ನಿಶ್ಚಿತಸಿದ್ಧವೂ ಆಗಿತ್ತು.)

ಶಿಂಗೇಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ

ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಶಿಂಗೇಕಿ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಚುರಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಶಿಂಗೇಕಿ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೋಕದ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ, ಗೋರ್ಕಿ, ಇಬ್ಸೆನ್, ಶಾ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು ಅಲ್ಲದೆ—ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡಿದ್ದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಈ ಶಿಂಗೇಕಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಯುರೋಪ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರುವುದು ನಿಂತರೂ ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ಕೂಡ ಹೊರ ದೇಶಗಳಿಂದ ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ದಾಳಿಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅಮೆರಿಕ ರಷ್ಯಾಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಹೊಸಬರು ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ತಾವು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಂಥ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅಂಥವರುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆನ್ರಿ ಕೊಟನಿ ಮತ್ತು ಥಾಮಸ್ ಕುರಿಹರ ಇವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಗಣನೀಯವಾದವು. ಸಿನೆಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್ ನಕಲಲ್ಲ, ತನ್ನದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೈಲಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ತಿಳಿವು ಈಗ ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡತೊಡಗಿತ್ತು.

೧೯೧೦-೨೦: ಉದ್ಯಮದ ಸಂಘಟನೆ

೧೯೧೦-೨೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ತಕ್ಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ೧೯೧೦ ಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ೧೯೧೨ ರಲ್ಲಿ ಆದ ಉದ್ಯಮ ಸಂಘಟನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕೂಡಿಕೊಂಡು "ನಿಕ್ಕಟ್ಸು" ಎಂಬ ಒಂದೇ ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದವು. ಇದು ಈ ತನಕವೂ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿಯ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ೧೯೧೪ ರಲ್ಲಿ "ಟೆಂಕಟ್ಸು" ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಭದ್ರ ಸಂಸ್ಥೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು, ೧೯೨೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ "ಟೈಕಟ್ಸು" "ಶೊಚಿಕು" ಎಂಬ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರೂಪು ತಾಳಿದುವಲ್ಲದೆ, ಸುಮಾರು ೧೦ ಇತರೆ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

XI ರಶೋಮೊನ್

ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ

ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ೧೯೦೨ ರಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ೧೯೨೭ ರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತ ತಟ್ಟೆಯೊಂದಿಗೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಜಪಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಧ್ವನಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟು ಕಾತರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಕಾರಣ, ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ತಮ್ಮ ವಾಚಾಳಿತನದಿಂದ ಮೂಕಿ ಸಿನೆಮಾದ ಈ ಕೊರತೆ ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದುದು. ಆದರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದಚಿತ್ರಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಹೊರಗಿನಿಂದ ಅವು ಜಪಾನ್‌ಗೆ ಬರತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ೧೯೩೧ ರಲ್ಲಿ ಗೋಶೋ ಜಪಾನಿನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವನ್ನು (MY NEIGHBOUR'S WIFE) ತಯಾರಿಸಿದ. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳು ಬರಲಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ಬೆರಗಾದರು, ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದರು. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲೂ ವಿರುದನಿಯಲ್ಲಿ ಅರಚಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಮುಷ್ಕರ ಹೂಡಿದರು. ಮುಷ್ಕರಕ್ಕೆ ಗಮನವೇ ಸಿಕ್ಕದ ಕಾರಣ, ಅಲ್ಲಿಗೇ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳ ಅಂತ್ಯವಾಯಿತು.

ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಹೊಸ ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ, ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮಸ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಲು ಹೆಣಗಿ, ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾದದ್ದು ಚಿತ್ರಕರ್ತರನ್ನೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕೆಡವಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾ ಪುನಃ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಕಲೆನ್ನಿಸಿ, ತಟ್ಟನೆ ತಾನು ಕ್ರಮಿಸಿ ಬಂದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಾರಿಕೊಂಡಿತು. ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಕೂಡ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದೇ ರೀತಿ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲೂ ಧ್ವನಿಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕರ್ತರ ಅವಿಶ್ವಾಸವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿತ್ತು. ಧ್ವನಿಚಿತ್ರ ಬಂದ ಮೇಲೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಜಪಾನಿ ಧ್ವನಿಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಮೇಲೆ, ಓಜುನ I WAS BORN BUT .. ಎಂಬ ಮೂಕಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದಿತು. ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಲಘುಹಾಸ್ಯದ ಈ ವೈನೋದಿಕ ಚಿತ್ರ ಜಪಾನಿ ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ಶಿಖರಸಾಧನೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ.

ಶಬ್ದಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹದ

ಧ್ವನಿಚಿತ್ರಗಳ ಆಗಮನದಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆದಷ್ಟು ಗೊಂದಲ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಜಪಾನ್‌ನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಧ್ವನಿಚಿತ್ರ MY NEIGHBOUR'S WIFEನಲ್ಲಿ, ಗೋಶೊ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಿತವಾಗಿ ಹದವಾಗಿ ಮೌನದ ಮಧ್ಯಂತರಗಳ ಸಮೇತ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾದ ೧೯೨೦–೩೦ ರ ದಶಕವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಗತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ದಶಕ ಸುಮಾರು ಹಿಂದಿದ್ದ ಈ ದೇಶ, ೧೯೩೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಳಿದ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಬಲ್ಲ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಧ್ವನಿಚಿತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಉಳಿದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಭಾರೀ ಒಸ್ನಡೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ—ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು ಸಿನೆಮಾದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದು ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಳಿದಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆ ಮಾತು, ತಟ್ಟನೆ ಬಂದ 'ಹೊಸಮದ'ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಗೊಂದಲಗೆಡಿಸಲಿಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವತೆಯೆಡೆ ಹೊಸ ಸಾಧನೆಗಳು

'ಶೊಮಿನ್—ಗೆಕಿ' (ಸಾಮಾನ್ಯರ, ಕೆಳವರ್ಗದವರ ಬದುಕನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು) ಎಂದು ಹೆಸರುಗೊಂಡ ಪ್ರಕಾರದ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಕಾಣಿಸದಿದ್ದ ಕಾಮೆಡಿ (ವಿನೋದಿಕ)ಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯವೇ ಗುರಿಯಾದ 'ಅರ್ಥಹೀನ' ಲಘುಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರತೊಡಗಿದವು. (ಮುಂದೆ, ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಗೊಶೊ, ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಓಜು ಮುಂತಾದವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ, ಲಘುಹಾಸ್ಯದ ಮುನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.) ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿತ್ರ ವೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳವುಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಗೊಶೊ, ಓಜು, ನರುಸೆ, ಟೊಯೊಡ ಮುಂತಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ತೆಯಿನೊಸುಕೆ ಕಿನುಗಸ ಮತ್ತು ಶೊಜೊ ಮಕಿನೊ, ಮುರಟ, ಶಿಮಜು, ಯುಟಕ ಐಬ್ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು,

ಉದ್ಯಮವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ೧೯೨೪ ರ ಸಮಯಕ್ಕೆ ನಿಕ್ಕಟ್ಸು, ಶೊಚಿಕು, ಟೆಯಿಕೈನ್, ಟೋಅ—ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹಾಗೂ ಹಲವಾರು ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತ ಘಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಮೊದಲಿಗೆ ಆ ಪ್ರಯತ್ನ ಯಶಸ್ವಿಯಾದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಒಂದು ವರ್ಷ ಕಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಾವು ತಮ್ಮ ಕಾಲಮೇಲೇ ನಿಂತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದವು.

ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ

೧೯೨೬ ರಲ್ಲಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಟೈಶೊ ಮೃತನಾಗಿ ಆತನ ಮಗ ಶೊವ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಜಪಾನ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ ವಾತಾವರಣ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಆತನಕ ಇದ್ದ, ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾರ ದೃಷ್ಟಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾಳಜಿ ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಸ್ವರಾಷ್ಟ್ರ ನಿಷ್ಠೆ ಸಮೂಹ ನಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯ ವಿಧಿಸುವ ನಿಷ್ಠುರ ಮಿಲಿಟರಿ ಪ್ರಧಾನ ಆಡಳಿತ ಮೊದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಚೀಣಾದ ಜೊತೆ ಘರ್ಷಣೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಮುಷ್ಟಿ ಬಿಗಿಯತೊಡಗಿದ್ದ ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೆ ಭಾರೀ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟೂ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮರೆಸಿ ಜನರನ್ನು ಖುಶಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಆದರೆ, ದಯಿಸು ಇಟೊ, ಮಸಹಿರೊ ಮಕಿನೊ (ಶೊಸೊ ಮಕಿನೊನ ಮಗ) —ಈ ಇಬ್ಬರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆ ಗಣನೀಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೂ ಮಾನವಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತ, ಈ ಕಾಲವನ್ನು 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇವುಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ, ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ, ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ ಬಡತನಗಳನ್ನೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ' ಚಿತ್ರಗಳೂ ಹೊರಬಂದವು.

ಶಬ್ದಚಿತ್ರಯುಗದ ಆಗಮನ

೧೯೨೭—ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ (ಅಮೆರಿಕ—JAZZ SINGER) ತಯಾರಾದ ವರ್ಷ. ಮೂಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನಳವಡಿಸಲು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಬಗೆಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದು, ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದು ೧೯೨೮ ರಲ್ಲಿ,

XIII ರಶೋಮೊನ್

ಹೊಸ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಾಧನೆ

ಹಿಂದಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ 'ಅರ್ಥಹೀನ' ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಮೈಮರೆಸುವ ಲೈಂಗಿಕ 'ಕಾಮಚಿತ್ರ'ಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅದೇ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ತೇಲುಬದುಕು ಮೇಲು ಹಾಸ್ಯಗಳ ಲಘುಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಆಳವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವೈನೋದಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಾವಕಾಶ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡುವ 'ವಸ್ತುಹೀನ' ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಅಪೂರ್ವ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ವರ್ಗದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಓಜು ವಿಶ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದೆ, ೨ನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ' (NEO-REALISM) ವೆಂಬ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಮೊದಲೇ, ಈ ೩೦-೪೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ 'ನವವಾಸ್ತವತೆ'ಯ ಘೋಷಣೆಯಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಸೋಜಿಗ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರ—ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ಚಿತ್ರಗಳು

೧೯೩೭ ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಚೀನಾ-ಜಪಾನ್ ಯುದ್ಧದ ಬಿಸಿ ಏರುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಚಿತ್ರರಂಗ ಆಡಳಿತದ ನೇರ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಡಳಿತ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿತು. ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರ (ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ)ಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಇದೀಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಇಳಿದ ಜಪಾನ್, ಶೀಘ್ರವಾಗಿಯೇ ಆ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ, ಆಡಳಿತದ ಅಂಥ ಬಿಗಿಯಲ್ಲೂ, ಕೆಲವು ಯುದ್ಧಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿ ಮಾನವೀಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಆಳದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೊಳಗಿಸಿದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿದವು. ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಗಳ ನೆಪದಲ್ಲಿ, ದೊಡ್ಡವರ ಅನರ್ಥಕಾರಿ ಅಮಾನವೀಯ ಹಿಂಸ್ರ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಿಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಶಕ್ತರಾದರು.

ಜಗತ್‌ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವ ಓಜು, ಯಮನಕ, ಇಟಾಮಿ, ಗೊಶೊ, ನರುಸೆ, ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಯಮಮೊಟೊ, ಟೊಯೊಡ, ಉಜಿಡ, ಯೊಶಿಮುರ, ಇನಗಕಿ, ಶಿಮಿಜು, ತಸಕ ಮುಂತಾದವರು ಈ ದಶಕದ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕರು.

ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮದ ದಾಖಲೆ

ಉದ್ಯಮದ ಕಡೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ—೧೯೩೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜಪಾನ್, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂದಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕ ಸಂ. ಸಂ.ವನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಪ್ರಥಮ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ೩೦-೪೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಮತ್ತೂ ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ನಡೆದವು; ಅಥವಾ, ಹಾಗೆ ವೃದ್ಧಿಸಲು ಸೋತಂಥವು ನಿರ್ನಾಮಗೊಂಡವು. ಹಳೆಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಶಿಸುವುದು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಈ ಕಾಲದ ವಿಶೇಷವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ, ಅನೇಕ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ನಾಲ್ಕೈದು ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೇ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದವು. ಅದರಂತೆ, ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಳೆಯ ನಾಲ್ಕು ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಐದನೆಯದಾದ ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆ 'ಟೊಹೊ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು; ಈ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆ ಉಳಿದ ಹಳೆಯ ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ ತಾನೇ ಮೊದಲ

ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಪಾನ್ ಮೊದಮೊದಲು ಅಂಥ ವಿಶ್ವಾಸ ತಾಳಿರದಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ, ಮೂಕಯುಗ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಈಗ ಶಬ್ದಯುಗ ಮೊದಲಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅದು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು ; ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮ ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆ ಕಂಡರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಅಸಹನೀಯವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಜಪಾನ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ ವಾತಾವರಣ.

ಮೂವತ್ತರ ದಶಕ

೧೯೩೦–೪೦ ರ ದಶಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವಾಗ, ಜಪಾನ್‌ನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರನಿಷ್ಠೆಯೊಂದೇ ಪರಮಧರ್ಮವೆಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡ ವೀರ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಲು ಆಡಳಿತ ದೃಢನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿತ್ತು. ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸ-ಧರ್ಮ-ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಹಾಯಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವನ್ನು ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಹೊಸ ವೀರಧರ್ಮವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ಜಪಾನ್ ಏಷ್ಯಾದ ನಾಯಕರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಡಳಿತದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಅದನ್ನು ಯುದ್ಧಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಕಡೆ ತಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ದಶಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಆಡಳಿತ ಬಿಗಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು ; ಮಿಲಿಟರಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ದೇಶವನ್ನು ಉತ್ಕಟಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿತ್ತು. ದಶಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚೀನಾ–ಜಪಾನ್‌ಗಳ ಅಘೋಷಿತ ಯುದ್ಧಗಳೂ ನಡೆದು, ಜಪಾನ್ ಗೆಲುವಿನ ಮತ್ತೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ೨ ನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕಣ ಸಿದ್ಧವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಜೀವನದ ಇತರ ಅಂಗಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಸಿನೆಮಾದ ಮೇಲೂ ಆಡಳಿತದ ಹತೋಟಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ದಶಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ, ಆಡಳಿತದ ನೇರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಆಡಳಿತದ ಅವಾಸ್ತವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ. ನಿಜವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಡೆದವು.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷ ಶೋಧನೆ

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಪುಷ್ಕಳ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ 'ಪೂರ್ವ ಕಾಲೀನ' ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ ಆಗಲೇ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿತ್ತು. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸದ ಅತಿಮಾನವವೀರರ ಚಿತ್ರ ಈಗಿನ ವಾಸ್ತವದ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಸುಕಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸದವ್ರೊ ಯಮನಕ ಮತ್ತು ಮನಸಕು ಇಟಾಮಿ, ಅವುಗಳ ರೂಪವನ್ನೆ ಬದಲಿಸಿದರು. ಅತಿಮಾನವರಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವೀರರಾದ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನರ ಹಾಗೇ, ಮಾನವೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಅಪ್ಪಟ ಮನುಷ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಸಮೂಹದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಮೆರಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳತೋಟಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿದರು. ಯಮನಕನ ತೀವ್ರ ವಾಸ್ತವತೆ ಹಾಗೂ ಇಟಾಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷ ಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ವಾಹಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಆಗಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಆ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಜಪಾನ್ ನಾನ್‌ಕಿಂಗ್ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ಅತ್ಯಾಚಾರ ನಡೆಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಇಡೀ ದೇಶ ಯುದ್ಧೋನ್ಮಾದದಿಂದ ಮೈಮರೆತಂತಿದ್ದಾಗ ಹೊರಬಂದ ಯಮನಕನ HUMANITY AND PAPER BALLOONS (೧೯೩೭) ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿಯಾದ ಮಾನವೀಯ ಆಕ್ರಂದನವಾಗಿತ್ತು ; ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಕಳಕಳಿಯ ಕರೆಯಾಗಿತ್ತು.

'ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ'ಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗಲು, ಮಾನವೀಯವಾಗಲು ತೀವ್ರ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದವು.

ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳಬೇಕಾಯಿತು. "ಜಪಾನ್ ಮತ್ತೆಂದೂ ಜಗತ್ತಿನ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕಲಕಲು ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಬಾರದು ; ಅದು ತನ್ನ ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಯುಗದ ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು"—ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲು ಮೆಕಾರ್ಥರ್ ಆಡಳಿತ ಸರ್ವಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು.

ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ನಗರ ಪಟ್ಟಣಗಳು ನಾಶವಾದಾಗ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಸ್ಟುಡಿಯೊಗಳು ಹೆಚ್ಚುಭಾಗ ಮುಕ್ಕಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸರ್ವನಾಶಗೊಂಡ ದೇಶವನ್ನು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಜಪಾನ್‌ಗೆ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಅಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಕಠಿಣ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳು

ಯುದ್ಧದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆಡಳಿತದ ಕಠಿನ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಿಗೆ ಬಾಗಿಕೊಂಡು ನಡೆದಿದ್ದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಕಾರ್ಥರ್‌ನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಮತ್ತೂ ಕಠಿನವಾದ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಆ ಆಡಳಿತ ಯಾವ ಹೊಸ ಆದರ್ಶಗಳ ಮೇಲೆ ನೂತನ ಜಪಾನ್‌ನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂದಿತ್ತೋ ಅಂಥ ಆದರ್ಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅದು ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಹೊರಿಸಿತು. ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ, ಈ ಮೊದಲು ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎನ್ನಿಸಿದವನ್ನು (ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವಂಥವು, ಯುದ್ಧಕೋರವಾದವು, ಉನ್ಮತ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ ಉಳ್ಳಂಥವು, ಹೊಸಕಾಲದ ಉದಾರ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಪದ್ಧತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದವು ಇತ್ಯಾದಿ) ನಾಶಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ 'ಅಪಾಯಕಾರಿ' ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆನ್ನಿಸಿದವರ ಮೇಲೆ ಕಠಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಯ್ತು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆದು ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಕ್ಕೆ ವಿಲೀನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಇಡೀ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಕೆಲವೇ ಕೈಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಜಪಾನಿ ರೂಢಿ (ಜೈಬತ್‌ಸು ಪದ್ಧತಿ) ಯನ್ನು ಮುರಿದುಹಾಕಲು ಕೂಡ, ಆಡಳಿತ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿತು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವವರು ಲೇಬರ್ ಯೂನಿಯನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತರಾಗಿ ಉದ್ಯಮಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಶೋಷಣೆಯಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡಲಾಯ್ತು.

ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು

ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿಯರು ತಮ್ಮ ಪರಾಜಯ ಪರತಂತ್ರಗಳ ಅವಮಾನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಾಳಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊಸ ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಹದವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸರ್ವಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ದುಡಿದವು. ಯುದ್ಧಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಮಿಲಿಟರಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತೀವ್ರ ವಿರೋಧಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದವು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ದೋಷಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ, ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಾಗಿ ವಾದಿಸಿ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ, ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ತನಕ ಸಮಾಜದ ಶೋಷಣೆಗೊಳಗಾಗಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ತೋರಿಸಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಉದ್ಧಾರ ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಆಧುನಿಕ (ಗೆಂಡಾಯ್ ಗೆಕಿ) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತನಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ

ಯಜಮಾನನಾಗಿ ಕೂತುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಸ್ವರಾಷ್ಟ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೊಳಗೂ ತನ್ನ ಕೈಚಾಚಿ ಬಾಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತ್ತು.

ಆಡಳಿತ ವಿಧಿಸಿದ ಹತೋಟಿ

೧೯೪೦–೪೫ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಜಪಾನ್ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಸಿನೆಮಾ ಕಾನೂನನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿತು : ೧೯೪೦ ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಲಾಯಿತು. ಆಡಳಿತ ರೂಪಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಗೊಳಿಸುವಂಥ ಹಾಗೂ ಜನರ ನೈತಿಕ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವಂಥ ಚಿತ್ರಗಳೇ ತಯಾರಾಗಲು ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿಯಾದ ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಶೈಥಿಲ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಬರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಗೃಹಖಾತೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅನುಮೋದನೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡೇ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸಲಾಯ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಹತ್ತೆಂಟು ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮೂರೇ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಪ್ರಚಾರದೃಷ್ಟಿಯ ಸರಳ ಯುದ್ಧಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರ ಬಂದವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಲು ಹೋಗದೆ, ಯುದ್ಧ ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವಾಗ ದೇಶ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದವು. ಬೇರೆ ಹಲವು ದೇಶಗಳ ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಯುದ್ಧೋನ್ಮಾದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ಪರಿಣತಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸುದ್ದಿಚಿತ್ರ (NEWS–REEL)ಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಆಕರ್ಷಕ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕೌಶಲವೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹಲವರು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಾಚಿತ್ರಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಇಂಥ ಕಠಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ತಮ್ಮ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಲಿಗೊಡಲಿಚ್ಛಿಸದೆ, ಸರಳ ಕಥಾನಿರೂಪಣ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೋ 'ಪೂರ್ವಕಾಲೀನ' ಚಿತ್ರಗಳಿಗೋ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕು ತಮ್ಮನ್ನು ಬಚಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಕೆಲವರು ಆಡಳಿತದ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ನಡೆದವು.

ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ ಮತ್ತು ಕೆಯಿಸುಕೆ ಕಿನೊಶಿಟ—ಈ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಉದ್ಯಮದ ವಿಸ್ತರಣೆ

ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಆಯಾತ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಂತಿತು. ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ (ಕೊರಿಯಾ, ಚೀನಾ, ಫಾರ್ಮೊಸಾ, ಇಂಡೋಚೀನಾ, ಮಲಯಾ, ಬರ್ಮಾ ಇತ್ಯಾದಿ.) ಈ ಹಿಂದೇ ತನ್ನನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

೧೯೪೫–೫೨ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಪಾರತಂತ್ರ್ಯದ ಅವಧಿ. ಅಣುಬಾಂಬ್ ಸ್ಫೋಟದೊಡನೆ ಜಪಾನ್ ಶರಣಾಗತವಾದ ಮೇಲೆ ಸುಮಾರು ಆರು ವರ್ಷಕಾಲ ಅದು ಮಿತ್ರರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಪರವಾಗಿ ಅಮೆರಿಕದ ಜನರಲ್ ಮೆಕಾರ್ಥರ್ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಲಷ್ಕರಿ—

XV ರಶೋಮೊನ್

ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳಬೇಕಾಯಿತು. "ಜಪಾನ್ ಮತ್ತೆಂದೂ ಜಗತ್ತಿನ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕಲಕಲು ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಬಾರದು ; ಅದು ತನ್ನ ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಯುಗದ ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು"—ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲು ಮೆಕಾರ್ಥರ್ ಆಡಳಿತ ಸರ್ವಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು.

ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ನಗರ ಪಟ್ಟಣಗಳು ನಾಶವಾದಾಗ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಸ್ಟುಡಿಯೊಗಳು ಹೆಚ್ಚುಭಾಗ ಮುಕ್ಕಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸರ್ವನಾಶ ಗೊಂಡ ದೇಶವನ್ನು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಜಪಾನ್‌ಗೆ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಅಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಕಠಿನ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳು

ಯುದ್ಧದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆಡಳಿತದ ಕಠಿನ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಿಗೆ ಬಾಗಿಕೊಂಡು ನಡೆದಿದ್ದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಕಾರ್ಥರ್‌ನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಮತ್ತೂ ಕಠಿನವಾದ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಆ ಆಡಳಿತ ಯಾವ ಹೊಸ ಆದರ್ಶಗಳ ಮೇಲೆ ನೂತನ ಜಪಾನ್‌ನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂದಿತ್ತೋ ಅಂಥ ಆದರ್ಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅದು ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಹೊರಿಸಿತು. ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ, ಈ ಮೊದಲು ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎನ್ನಿಸಿದವನ್ನು (ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವಂಥವು, ಯುದ್ಧಕೋರವಾದವು, ಉನ್ಮತ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ ಉಳ್ಳಂಥವು, ಹೊಸಕಾಲದ ಉದಾರ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಪದ್ಧತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದವು ಇತ್ಯಾದಿ) ನಾಶಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ 'ಅಪಾಯಕಾರಿ' ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆನ್ನಿಸಿದವರ ಮೇಲೆ ಕಠಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಯ್ತು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆದು ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಕ್ಕೆ ವಿಲೀನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಇಡೀ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಕೆಲವೇ ಕೈಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಜಪಾನಿ ರೂಢಿ (ಜೈಬತ್‌ಸು ಪದ್ಧತಿ) ಯನ್ನು ಮುರಿದುಹಾಕಲು ಕೂಡ, ಆಡಳಿತ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿತು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವವರು ಲೇಬರ್ ಯೂನಿಯನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತರಾಗಿ ಉದ್ಯಮಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಶೋಷಣೆಯಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡಲಾಯ್ತು.

ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು

ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿಯರು ತಮ್ಮ ಪರಾಜಯ ಪರತಂತ್ರಗಳ ಅವಮಾನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಾಳಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊಸ ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಹದವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸರ್ವಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ದುಡಿದವು. ಯುದ್ಧಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಮಿಲಿಟರಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತೀವ್ರ ವಿರೋಧಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದವು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ದೋಷಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ, ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಾಗಿ ವಾದಿಸಿ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ, ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ತನಕ ಸಮಾಜದ ಶೋಷಣೆಗೊಳಗಾಗಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ತೋರಿಸಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಉದ್ಧಾರ ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಆಧುನಿಕ (ಗೆಂಡಾಯ್ ಗೆಕಿ) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತನಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ

ಉದಾರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಚಿತ್ರಗಳು

'ಹಹಮೊನೊ' (ತಾಯಿ–ಚಿತ್ರಗಳು) ಗಳಂತೆ ಈಗ 'ತ್ಸುಮ ಮೊನೊ' [1] (ಸೊಸೆ–ಚಿತ್ರಗಳು) ಗಳು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ 'ಮಾತೃ ಗೌರವ' ಅತ್ಯಂತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಎರಡನೆಯ ಹೊಸ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸೊಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಶದೊಳಕ್ಕೆ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕನ್ನರ ಉದಾರ (ಕೆಲವುಸಲ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ) ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನನುಕರಿಸಿ ಹಾಗೂ ದೇಶದೊಳಕ್ಕೆ ಈಗ ಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಹರಿದು ಬರತೊಡಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕನ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಕರಿಸಿ, ಲೈಂಗಿಕತೆ ಹಿಂಸೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾರದೃಷ್ಟಿ ತಾಳಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅದನ್ನೇ ಬಂಡವಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಚಿತ್ರಗಳ ತನಕ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದವು. ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತನಕವೂ ನಿಷಿದ್ಧವೆಂಬಂತಿದ್ದ ಚುಂಬನವನ್ನು ಈಗ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಮೊದಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ (WESTERN) ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಮಾದರಿಯ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಸಾಹಸ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಬರತೊಡಗಿದವು.

ಸ್ಟುಡಿಯೊ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಮುಷ್ಕರಗಳು

ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಆದರೆ, ಯುದ್ಧ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಹಾಸಂಸ್ಥೆ 'ಟೊಹೊ,' ಈ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಸಂಘಟಿತವಾದ ಕಾರ್ಮಿಕ ಮುಷ್ಕರಗಳಿಂದ ಭಾರೀ ಪೆಟ್ಟು ತಿಂದಿತು. ಉಳಿದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಮುಷ್ಕರದ ಬಿಸಿ ಸಾಕಷ್ಟು ತಾಗಿತು. ೧೯೪೭–೪೮ ರಲ್ಲಿ 'ಟೊಹೊ' ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಷ್ಕರಗಳು ನಡೆದವು. ಮೂರನೆಯ ಮುಷ್ಕರ ೧೯೦ ದಿನಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯಿತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ನೌಕರರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಸ್ಟುಡಿಯೊಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಆಡಳಿತವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಹೊರಹಾಕಿದ್ದರು. ಅದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಯುದ್ಧವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಹತೋಟಿಗೊಳಿಸಲು ಎರಡು ಸಾವಿರ ಸಶಸ್ತ್ರ ಪೋಲಿಸರಲ್ಲದೆ, ಟ್ಯಾಂಕ್‌ಗಳು ಯುದ್ಧ ವಿಮಾನಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಮೇತ ಅಮೆರಿಕದ ೮ ನೇ ದಳದ ಸೈನ್ಯಪಡೆ ಕೂಡ ಧಾವಿಸಿಬಂದು ಉಸ್ತುವಾರಿಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಾದ ಟೊಯೊಡ, ತನಿಗುಚಿ, ಇಮಯಿ, ಯಮಮಟೊ, ಕುರೊಸವ ಮುಂತಾದವರು ಕೂಡ ಈ ಮುಷ್ಕರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ನಟನಟಿಯರ ಭಾರೀ ಸಮೂಹ ಮುಷ್ಕರದ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿತ್ತು.

ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಕೊನೆ, ಜಾಗತಿಕ ಖ್ಯಾತಿ

ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಜಪಾನ್ ಪುನಃ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ೧೯೫೨ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಇವೆಲ್ಲ ಹಣಿದು, ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಐದು ಮಹಾಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿನಂತೇ ತಲೆಯೆತ್ತಿಕೊಂಡು, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಾವೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದವು.

ಯುದ್ಧದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ಕುರೊಸವ, ಯುದ್ಧಾನಂತರ ತಯಾರಿಸಿದ 'ರಶೋಮೊನ್' ಚಿತ್ರದಿಂದ ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತನಾದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಚಿತ್ರದ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದಾಗಿ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಜಪಾನಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಕುತೂಹಲ ತಾಳಿತು. ಈ ತನಕ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸರಕಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಬಂದೀತು ಎಂಬ

---

1 ಜಪಾನಿಯರು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ರೂಢಿಯಂತೆ, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನೇಕಾನೇಕ ಖಚಿತ ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಿದಾಯ್–ಗೆಕಿ, ಗೆಂಡಾಯ್–ಗೆಕಿ ಮತ್ತು ಅವರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ 'ಮೊನೊ'ಗಳು—ಮುಂತಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವುದು, ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು.

ನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರದ ಜಪಾನ್, ಇದು ಮೊದಲಾಗಿ, ಆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಹರಿಸತೊಡಗಿತು. ಆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ UNIJAPAN ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಿಂದ, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ವಿಶ್ವಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲ ಇದು ಎನ್ನಬಹುದು.

೧೯೫೦ ರ ದಶಕ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಇಬ್ಬರು ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಒಬ್ಬ, ಮಸಕಿ ಕೊಬಯಶಿ ; ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಸಹನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ದುಡಿದ ಈತ MY SON'S YOUTH (೧೯೫೨) ಎಂಬ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪದವಿಗೇರಿದ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ, ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೊನ್ ಇಚಿಕವ. ದುರದೃಷ್ಟದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಆತನ THE GIRL AT DOJO TEMPLE (೧೯೪೫–೪೬) ಎಂಬ ಗೊಂಬೆ–ಚಲನಚಿತ್ರ (puppet film) ಆಗಿನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು ನಾಶವಾಯಿತು. ತಯಾರಿಸುವ ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾಶವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಇಚಿಕವ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕುರೊಸವನ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ, ಅವು ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು, ಆಡಳಿತ ಕೆಂಗಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿತ್ತು. ತಸಕ, ಇನಗಕಿ ಮುಂತಾದವರ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾಗಿದ್ದವು.

೧೯೫೦-೬೦ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ದಶಕ

೧೯೫೦–೬೦ ರ ದಶಕ ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ದಶಕವೆನ್ನಬೇಕು. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಟೆಲಿವಿಜನ್‌ನ ಆಗಮನದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೀಳಬಹುದಾದ ಹೊಡೆತಗಳನ್ನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಆದಾಗಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅದನ್ನೆದುರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ರಕ್ತಪಿಪಾಸೆಯ ಕೊಲೆ ಹಿಂಸೆಗಳ ಡಕಾಯಿತಿ ಚಿತ್ರಗಳೂ (gangster films ; ಇವಕ್ಕೆ 'ಯಾಕುಜ' ಎನ್ನುವುದು ಜಪಾನಿ ಹೆಸರು) ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಪುಷ್ಕಳವಾಗಿ ಬರತೊಡಗಿದವು. ಅಂತೂ ಈ ದಶಕದುದ್ದವೂ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತ ಕೊನೆಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ, ಅಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ವಿರೋಧಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಉಬ್ಬರವೂ ಬಂದು ಹೋಯಿತು. ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಡಿ ಹೊಗಳುವ ಉಮೇದಿನ 'ತ್ಸುಮೊ ಮೊನೊ' ವರ್ಗದಂಥ ವರ್ಗಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೂ, ಅಮೆರಿಕನ್ ಆಡಳಿತದಿಂದ ಅನುಭವಿಸಿದ ಅಪಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಟೆಲಿವಿಜನ್‌ನ ಸವಾಲಿನಿಂದ ಬಚಾವು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಶಿರಾಶಿ ಡಕಾಯಿತ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ, 'ರಶೊಮೊನ್'ನ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದಾಗಿ ವಿಶ್ವಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನೆ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಹಂಬಲದಿಂದ ಹಪಹಪಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಹಲವು ಅಯಶಸ್ವಿ 'ಸೂತ್ರಚಿತ್ರ'ಗಳೂ—ಇಂಥವುಗಳ ಪುಷ್ಕಳದ ಮಧ್ಯೆ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹಲವು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕೃತಿಗಳು ಮೂಡಿಬಂದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣರಾದವರು, ಜಪಾನಿನ ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ 'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ರೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುವ ಓಜು, ಕುರೊಸವ ಮತ್ತು ಮಿಜೊಗುಚಿ—ಈ ಮೂವರು. ಈ ಮೂವರೂ ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳು

ಓಜುನ EARLY SUMMER (೧೯೫೧), TOKYO STORY (೧೯೫೩), EQUINOX FLOWER (೧೯೫೮), GOOD MORNING (೧೯೫೯), FLOATING WEEDS (೧೯೫೯), LATE AUTUMN (೧೯೬೦) : ಕುರೊಸವನ RASHOMON (೧೯೫೦), ಮತ್ತು ಅನಂತರದ IKIRU (೧೯೫೨), SEVEN SAMURAI

(೧೯೫೪), RECORD OF A LIVING BEING (೧೯೫೫), THRONE OF BLOOD (೧೯೫೭). THE HIDDEN FORTRESS (೧೯೫೮) ಇವು : ಮಿಜೊಗುಚಿಯ THE LIFF OF OHRU (೧೯೫೨), UGETSU MONOGATARI (೧೯೫೩), STREET OF SHAME (೧೯೫೬)—ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಒಂದು ದಶಕದಲ್ಲೇ ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮೂವರು ಪರಮಶ್ರೇಷ್ಠರ ಅನೇಕ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕೃತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇವರ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕೊನ್ ಇಚಿಕವನ THE BURMESE HARP (೧೯೫೬), CONFLAGARATION (೧೯೫೮), ODD OBSESSIONS (೧೯೫೯), FIRES ON THE PLAIN (೧೯೫೯) ಹಾಗೂ ಕೊಬಯಷಿಯ BLACK RIVER (೧೯೫೭), THE HUMAN CONDITION ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು (NO GREATER LOVE-೧೯೫೯ ಮತ್ತು ROAD TO ETERNITY-೧೯೫೯)—ಮುಂತಾದ ಗಣ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬಂದವು.

ವರ್ಣಚಿತ್ರ ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು

ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಯುಗ ಮೊದಲಾದದ್ದೂ ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ (೧೯೫೧). (ಆವರಿಗೆ ದೇಶೀಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತೀರ ತಡವಾಗಿ.) ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗಿ ಕಾನೆ ವಿಶ್ವಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪರಮಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕಿನುಗಸನ THE GATE OF HELL ವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತು. ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ (wide-screen) ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ಕೂಡ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ (೧೯೫೭).

೧೯೬೦ ರ ನಂತರದ ಉದ್ಯಮದ ಕಷ್ಟಗಳು

ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ೧೯೫೦–೬೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಹೇಗೋ ಬಚಾಯಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ೧೯೬೦-೭೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೋಲುತ್ತಲೇ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಸುಮಾರು ಶೇ. ೪೫ ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಬಿದ್ದು ಹೋಯಿತು. ಉದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೋ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ದಶಕದುದ್ದವೂ ಹೋರಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ, ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ. ಉದ್ಯಮದ ಐದು ಮಹಾಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನೂರುಗಟ್ಟಲೆ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ವರ್ಧನಗೊಂಡವು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ತಯಾರಿಸಿದ ಶಿಂಡೊ ಎಂಬಾತನ THE ISLAND (೧೯೬೧) ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಯಶಸ್ಸು ಇಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ೧೯೭೦ರ ದಶಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಮೇಲೂ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಸ್ಥಿತಿ ಅಂಥ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ದಯೆಯಿ ಕಂಪೆನಿ ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ದಿವಾಳಿ ತೆಗೆದು, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರವಂಬಂತಿದ್ದ ಐದು ಮಹಾಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. (ಈಗ, ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ–ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವೆಂದು ಎರಡಾಗಿ ಒಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತೆ ಐದು ಮಹಾಸಂಸ್ಥೆಗಳು : ಶೊಚಿಕು ಕಂಪೆನಿ, ಟೊಹೊ ಕಂಪೆನಿ, ಟೊಯಿ ಕಂಪೆನಿ, ನಿಕ್ಕಟ್ಸು ಕಾರ್ಪೊರೇಶನ್, ಟೊಹೊ ಇಂಟರ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಕಂಪೆನಿ.)

ಚಿತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ—೧೯೫೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಭಯಾನಕ ಹಾಗೂ ಲೈಂಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರವಾಹ ಮುಂದೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಇಶಿರೊ ಹೋಂಡ ಎಂಬಾತ ೧೯೫೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ 'ದೈತ್ಯ ಚಿತ್ರ'ಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ೬೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಮೆರೆಯಿತು. ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವದ ದೈತ್ಯಜೀವಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಲ್ಪಕತೆ–ಸಾಹಸ–ಭಯಾನಕತೆಗಳಿಂದಲೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಕುಟಿಲ ರಾಜಕೀಯ ಹಿಂಸೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿಯೂ ನಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಭಯಾನಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಕಾಲ್ಪನಿಕಗಳ

ಒಂದು ಸರಣಿಯೂ ಬರತೊಡಗಿತು. ೧೯೬೦ ರ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ— ಅತ್ತೆ–ಚಿತ್ರ, ಸೊಸೆ–ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಸವಕಲು ಸಾಮಾಜಿಕಗಳು ಹಾಗೂ ಭಯಾನಕ ಡಕಾಯಿತ–ದೈತ್ಯ–ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು— ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲೂ, ಲೈಂಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಲವು ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ೧೯೭೩ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಭಾಗ ಲೈಂಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಶಿಪ್ ಜಾರಿಗೆ ತರಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ, ಯುದ್ಧ ಸಮಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೆನ್ಸಾರ್ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇದ್ದಿರಲೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಲೈಂಗಿಕಗಳ ಹೆಚ್ಚಳ, ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಶಿಪ್ ಜಾರಿ

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆ ನಶಿಸತೊಡಗಿದ್ದು. ೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದುಹೋಯಿತು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಅದು ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ ೧೯೫೬ ರಲ್ಲೆ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಓಜು ೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ AN AUTUMN AFTERNOON ಎಂಬ ಉತ್ತಮವಾದ ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ೧೯೬೩ ರಲ್ಲಿ ನಿಧನಹೊಂದಿದ. ಕುರೋಸವ ೧೯೬೦ ರಿಂದೀಚೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳು—YOJIMBO (೧೯೬೧), SANJURO (೧೯೬೨), RED BEARD (೧೯೬೫) ಮತ್ತು ೧೯೭೫ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್–ರಷ್ಯಾ ಜಂಟಿ ತಯಾರಿಕೆಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ DERSU UZALA. ಈ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಹಳೆಯವರಾದ ಟೊಮು ಉಚಿಡ ಮತ್ತು ತದಶಿ ಇಮಯಿ ಕೆಲವು ಒಳ್ಳೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲೆ ಹೆಸರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೊಬಯಾಶಿ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ HARAKIRI (೧೯೬೨), KWAIDAN (೧೯೬೪), REBELLION (೧೯೬೭) ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಅವನ ಹಾಗೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಗಳಿಸಿದ್ದ ಇಚಿಕವ THE SIN (೧೯೬೧), AN ACTOR'S REVENGE (೧೯೬೩), TOKYO OLYMPIAD (೧೯೬೫)—ಮುಂತಾದ, ಹೊಸ ತಿರುವು ಕಾಣಿಸುವ ಗಣ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ.

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಗಣಿಸಿದರೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು, ಈ ಅವಧಿಯ ತನಕದ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ತಿರುವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಭಯಾನಕತೆ, ಹಿಂಸೆ, ಲೈಂಗಿಕತೆ—ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅತಿರೇಕದ ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅಂಥದೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ಆಳಗಳನ್ನು ತಡಕಲು ಹೊಸಹೊಸ ರೀತಿಯ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು— ನಗಿಸ ಓಶಿಮ (THE CATCH–೧೯೬೧, DEATH BY HANGING–೧೯೬೮, DIARY OF A SHINJUKU THIEF–೧೯೬೯, THE BOY–೧೯೬೯ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿತ್ರಗಳು) ; ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ (THE ISLAND–೧೯೬೧) ; ಮಸಹಿರೊ ಶಿನೊಡ (DOUBLE SUICIDE–೧೯೬೯) ; ಯೊಸುಜೊ ಮಸುಮುರ (PASSION–೧೯೬೪, HOODLUM SOLDIER–೧೯೬೫) ಮುಂತಾದವರು.

ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಸುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ—ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹೆಚ್ಚಳ

ತಯಾರಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಪಾನ್, ೧೯೫೦ ರ ಸುಮಾರಿಗೇ. ಅತನಕ ಮುಂದಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಇಂಡಿಯಾ ಜಪಾನ್ ನೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುತ್ತ ತಾನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿತಾದರೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳ ತಯಾರಿಕೆಗಳಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಪಾನ್ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಒಂದು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಶೂಟಿಂಗ್ ಮುಗಿಸಿ ಎರಡು ಮೂರು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಹೊರತರುವ ಧಾವಂತ ಅಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ನಾಗಾಲೋಟದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಳಪೆಚಿತ್ರಗಳು ಪುಷ್ಕಳ ಕಾಣಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ವರ್ಗೀಕರಣ ಶ್ರದ್ಧೆ

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ೧೯೬೦ ರ ತನಕವೂ ಜಪಾನ್ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಭಾಗ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆ ಮಾತ್ರ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗತೊಡಗಿವೆ.

ಜಪಾನಿಯರ ವರ್ಗೀಕರಣಶ್ರದ್ಧೆ ಅವರ ಚಿತ್ರ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೧೯೨೦-೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ, ಜಿದಾಯ್‌ಗೆಕಿ (ಐತಿಹಾಸಿಕ), ಗೆಂಡಾಯ್ ಗೆಕಿ (ಆಧುನಿಕ)—ಎಂಬ ವಿಶಾಲ ವರ್ಗೀಕರಣ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಅನಂತರ, ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡು 'ಗೆಕಿ'ಗಳ ಜೊತೆ ಶೊಮಿನ್‌ಗೆಕಿ (ಕೆಳಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಚಿತ್ರ) ಮುಂತಾದವು ಕೂಡಿಕೊಂಡವು. ಜಿದಾಯ್‌ಗೆಕಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಯಿತು. ಗೆಂಡಾಯ್‌ಗೆಕಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮೆಜಿ ದೊರೆಯ ಆಡಳಿತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು ಮೆಜಿಮೊನೊ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಟೈಶೊ ದೊರೆಯ ಕಾಲದವು ಟೈಶೊಮೊನೊ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹಹಮೊನೊ (ತಾಯಿಚಿತ್ರ), ತ್ಸುಮಮೊನೊ (ಸೊಸೆಚಿತ್ರ), ಶಕಯ್‌ಮೊನೊ (ಸಾಮಾಜಿಕಚಿತ್ರ) ಮುಂತಾದ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಲ್ಲದೆ, ಕ್ರೀಡಾಮೊನೊ, ಆಸಂಯುದ್ಧ ಮೊನೊ' ಕಾರ್ಮಿಕ ಮೊನೊ ಹಾಗೂ ಕಡೆಗೆ, ಮರ್ಲಿನ್‌ಮೊನೊ (ಮರ್ಲಿನ್ ಮನ್ರೋ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲುವಂಥ ಚಿತ್ರ)ದಂಥ ವರ್ಗೀಕರಣ ಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ತಯಾರಿಕಾ ಸಂಸ್ಥೆ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ಯಲ್ಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಸಂಘಟನೆ

ಉದ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬೃಹತ್ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಜೈಬತ್ಸು' ಎಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಸ್ವಾಮ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಾಲ್ಕೈದು ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೇ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಪಂಚಮಹಾಸಂಸ್ಥೆಗಳು' ಎಂದು ಇವು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿವೆ) ಉದ್ದಕ್ಕೂ ತಮ್ಮ ಉಕ್ಕಿನ ಮುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಮಧ್ಯೆ ಆಗಾಗ ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಈ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ೧೯೨೦ ರಿಂದ ಈಚೆ ಮಾತ್ರ, ಚಿಕ್ಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗತೊಡಗಿವೆ.

ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ, ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಗಾಢವಾದ ಸ್ನೇಹಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು PASSING FANCY ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ,

I WAS BORN ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಓಜು. ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಷ್ಟೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೇ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೀಸಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಖಚಿತ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ'ಗಳನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ ಶಾಂತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೇಲ್ಮೈನ ಅಡಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ತಿಳಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಗೂಢಗಳನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆತ. ಪಾತ್ರದ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಕಡೆಗೇ ಗಮನ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಥಾಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಕ್ಕಿಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಮತ್ತು, ಲಘುವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ತಾನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವುದರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಚಿತ್ರತಂತ್ರವನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ 'ಕೆಮೆರಾದ ಚಳಕು'ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಕ್ಷೀಣನ ವರ್ಧನ ಕ್ಷಯವರ್ಧನ (FADE IN FADEOUT DISSOLVE) ಮುಂತಾದ ತರಣತಂತ್ರ (transitions)ಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ: ಕೆಮೆರಾದ ಚಲನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಜಪಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಪೆಯಮೇಲೆ ಕಾಲು ಮಡಿಸಿ ಕೂತ ಕೂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಣ್ಣಿನಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾಗಿಟ್ಟು (ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪೂರ್ತಾ ಬಿಟ್ಟುಹಾಕಿ) ಎದುರು ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅಪ-ಗಮನವಿಲ್ಲದೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತನ್ನದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ. "ಬದುಕನ್ನು ಬರೀ ನೋಡುವುದಲ್ಲ, 'ಕಾಣ'ಬೇಕು; ನಿಜವಾದ 'ಕಾಣುವಿಕೆ'ಯೇ ಅರಿವು; ಅದು ಅರಿವೂ ಹೌದು ಅನುಭವವೂ ಹೌದು"—ಎನ್ನುವ, ಜಪಾನಿ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಝೆನ್ ಬುದ್ಧಿಸಮ್‌ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿ ಓಜುನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಸ್ತಿವಾರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಓಜುನ ಚಿತ್ರದ ಭಾಗಗಳು 'ಹಯಕು' ಮುಕ್ತಕದ ಚಿತ್ರರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು

I WAS BORN BUT......ಚಿತ್ರದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಓಜುನ ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಆತನ THE ONLY SON (೧೯೩೬) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ. ಈ ಚಿತ್ರ ಓಜುನ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೯೩೧ ಕ್ಕೇ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಬಂದಿತಾದರೂ ಓಜು ಈ ತನಕವೂ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ತಯಾರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ, ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಭಾಗಗಳು ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿಸೊಬಗುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹೆಸರಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಆತ ಮೂಲತಃ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಕಿಯೆನ್ನುವಂತೆಯೇ—ದೃಶ್ಯಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಟ್ಟು—ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದುಂಟು.

ಓಜು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ

ಸಣ್ಣ ಊರಿನ ಗಿರಣಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿಧವೆ ತನ್ನ ಸುಖವನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಮಗನನ್ನು ಟೊಕಿಯೊಕ್ಕೆ ಓದಲು ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಏಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ, ಆತ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಹಿಡಿದು ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದು, ಆ ಮಹಾನಗರದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಗನನ್ನು ಕಾಣುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಹಣವಷ್ಟನ್ನೂ ವ್ಯಯಿಸಿ ಟೊಕಿಯೊಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತಾಳೆ. ಟೊಕಿಯೊ ತಲುಪಿದಮೇಲೆ. ಸಾಲದ ಹಣ ತಂದು ತಾನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಮಗ ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಆಕೆ, ವಾಸ್ತವವನ್ನರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಈತ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆ ವೈಭವೋಪೇತ ಮಹಾನಗರದ

(ಆದರೆ, ಈ ತನಕ ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೆಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ೧೯೬೦ ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಅಲ್ಪಾಲ್ಪವಾಗಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುರೊಸವ, ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಗಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.)

ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ, ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ, ಮಿಜೊಗುಚಿ ಓಜು ಮತ್ತು ಕುರೊಸವರನ್ನು 'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮತ್ತು ಓಜು, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಆಗಷ್ಟೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ೧೯೨೦–೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಬಂದವರು. ಕುರೊಸವ ಮಾತ್ರ ಮುಂದೆ, ೧೯೩೬ ರಲ್ಲಿ ಬಂದವನು.

ಓಜುವನ್ನು ಜಪಾನಿಯರು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಶುದ್ಧ ಜಪಾನಿ' ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ: ಅನೇಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷವೂ ಆಯಾ ವರ್ಷದ ಹತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ 'ಕಿನೆಮಾ ಜುಂಪೊ' ಚಿತ್ರಪತ್ರಿಕೆಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಲ (ಆರು ಬಾರಿ) ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಾತ ಓಜು. ಜಪಾನಿನ ಹೊರಗೆ ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಓಜುನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಓಜು ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬ ಎಂಬುದು ಸರ್ವತ್ರ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಓಜು—ಪ್ರಥಮ ಸಾಲಿನ ಶುದ್ಧ ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕ

ಯಸುಜಿರೊ ಓಜು (೧೯೦೩—೧೯೬೩) ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಓದನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಕೆಲಕಾಲ ಚಿತ್ರರಚನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಕೊಂಚ ಕಾಲ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂರನೇ ದರ್ಜೆಯ ಅಸಂಬದ್ಧ ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಕುಬೊ ಎಂಬಾತನನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಕೈಕೆಳಗೆ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ. ೧೯೨೭ ರಲ್ಲಿ SWORD OF PENITENCE ಎಂಬ ತನ್ನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಇದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಆತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸುದ್ದಿಗೇ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೊಶೊ, ನರುಸೆ, ಟೊಯೊಡ ಮತ್ತು ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮುಂತಾದವರು ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರದ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪಿಸತೊಡಗಿದ್ದ 'ಶೊಮಿನ್‌ಗೆಕಿ' (ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಥೆಗಳು) ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಮುಂದೆ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ. CHORUS OF TOKYO (೧೯೩೧) ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, I WAS BORN BUT......(೧೯೩೨) ಹಾಗೂ PASSING FANCY (೧೯೩೩) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ, ಆತ, ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಕ್ಕಿಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರವ್ಯಾಪಾರ ಪಾತ್ರಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳ ಕಡೆಗೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸತೊಡಗಿದ. ಮಿತ್ರನಿಗಾದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಶಾಲಾಗುರುಗಳು ಈಗ ಒಂದು ಹೊಟೆಲ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಮರುಕುಗೊಂಡು ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುವುದು, ಇದೆಲ್ಲ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಅವಮಾನಕರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು—ಮುಂತಾಗಿ, ಕಷ್ಟ, ಕೋಟಲೆಗಳ ಎದುರು ಮನುಷ್ಯ ದೀನನಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಚಿತ್ರ CHORUS OF TOKYO. ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಮಾಸ್ತ. ಮತ್ತು ಆತನ ಶ್ರೀಮಂತ ದಣಿ—ಈ ಇಬ್ಬರ ಮಕ್ಕಳು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿದ್ದು, ಅವರ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯ—ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು I WAS BORN BUT... ಚಿತ್ರ ತುಂಬ ನವುರು ಎಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿ ಸತ್ತಮೇಲೆ. ಅಗ್ಗದ ಅಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಎಳೆ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಗನ ಜೊತೆ ಬದುಕುವ ಒಬ್ಬ ತಂದೆ. ತನಗೂ ತನ್ನ ಮಗನಿಗೂ ಉಂಟಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕ್ರಮೇಣ, ತನಗೇ

ಇರುವ ವಿಧವೆ ಸೊಸೆ (ತೀರಿಕೊಂಡ ಮಗನ ಹೆಂಡತಿ) ಮಾತ್ರ ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಊರಿಗೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡು ತಂದೆಯೊಬ್ಬನೇ ತನ್ನ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು TOKYO STORYಯ ಪ್ರಸಂಗ.

ವಿಧುರನಾದ ಒಬ್ಬ ತಂದೆ, ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳು (ಒಬ್ಬ ಮದುವೆಯಾದವ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಚಿಕ್ಕವ) ಮತ್ತು ಮದುವೆಯಾಗದ ಒಬ್ಬ ಮಗಳ ಜೊತೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ಆತನಿಗೆ, ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾದ್ದು ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂಬುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಗಳು ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ, ತನ್ನ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಕಿರಿ ತಮ್ಮನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾನು ಇಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ. ಆಮೇಲೆ, ಆಕೆ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎನ್ನುವುದೂ ತಂದೆಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೇ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಯೋಚಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಬೇರೆ ಮದುವೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಘಟನೆ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಆತ ಮುಜುಗರಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಗಳು, ತಂದೆಯ ಮಾತಿನಂತೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಮತ್ತು ತಂದೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ ಯಾವುದೇ ವರನೊಡನೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅನಂತರ ತಂದೆ, ತನ್ನ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು AN AUTUMN AFTERNOONನ ಪ್ರಸಂಗ.

ಓಜುನನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ, ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿ, ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಭಾವಿಸಿದವರುಂಟು. ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುವ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆ, 'ಇರುವುದನ್ನು' ಕಾಣುವುದು, 'ಅರಿಯುವುದು'. ಚಲನಚಿತ್ರಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ 'ಕುಟುಂಬಲೋಕದ ದ್ರಷ್ಟಾರ'ನಾಗಿ ಆತ ಏಕೈಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. (ಆತ ತಯಾರಿಸಿರುವ ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರಗಳು ೫೪.)

ಕೆನ್‌ಜಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ (೧೮೯೮-೧೯೫೬) ಓಜುಗಿಂತ ಐದು ವರ್ಷ ಮೊದಲೇ (೧೯೨೩ ರಲ್ಲಿ) ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ. ಮೊದಲು ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಹಿರಾತು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ದುಡಿದು ಆಮೇಲೆ, ಚಿತ್ರಕಥಾಲೇಖಕನಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಬಂದ ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಕ್ರಮೇಣ ನಟವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ; ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಯಾಮಾ (ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಪುರುಷನಟರು) ಮುಷ್ಕರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತನ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿತಾದರೂ ಒಡನೆಯೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿತು.

ಮಿಜೊಗುಚಿ—ಸ್ತ್ರೀಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಪಕ

ಮಿಜೊಗುಚಿ, ತೀರ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದ. ಜಪಾನಿ ಲೇಖಕರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಮೆರಿಕನ್ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ದರ್ಜೆಯ ಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ) ಆಧರಿಸಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತ ಬಂದ. ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರೀತಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೆ ಚಿತ್ರರಚನಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಈತನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹುಟ್ಟಾಪೇಂಟರ್‌ನ ಕಣ್ಣುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಆತ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಶಕ್ಯವಾಯಿತು. ಈತನಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯ ಅಂಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಆತ, ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ 'ಆಧುನಿಕ' ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರವರ್ತಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ. ಇಂಥ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಆತನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ೧೯೨೦ ರ

ಹೊರಭಾಗದ ಕೊಂಪೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲೋ ದೈನ್ಯತೆಯ ಬದುಕು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಆಕೆ, ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ತನ್ನ ಆಸೆ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ಭಗ್ನಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಮಗ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಆಕೆ, ಇನ್ನೂ ಶಿಶುವಾಗಿರುವ ಮೊಮ್ಮೊಗನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ, ಆಶಾಕಿರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದು THE ONLY SON ಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು.

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿಶ್ಚಲವೆನ್ನಿಸುವ ಶಾಂತವೆನ್ನಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಶ್ಯಪರಂಪರೆಗಳ ತಳದಲ್ಲಿ, ಸ್ತರಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಗಂಟಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಬಿಗುಪು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮಾನವಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಭಾವುಕತೆಯ ಲವಲೇಶವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಈ ಚಿತ್ರ, ನಮ್ಮ ಆಳವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅಲುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಲಘುವಸ್ತುವಿನ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರಗಳು

೧೯೪೧ ರಲ್ಲಿ, ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಮಿಲಿಟರಿ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆಗಷ್ಟೇ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದ ಓಜು, THE TODA BROTHER AND HIS SISTERS ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಡಳಿತದ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರ ಆಂತರಿಕ ಹೋರಾಟ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಓಜು, ತಾನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಸೀಮಿತತೆಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದ. ತಂದೆ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಪರೋಪಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಫಲವಾಗಿ, ಆತನ ಆಸ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಧವೆಯಾದ ತಾಯಿ ತನ್ನ ಕಿರಿಯ ಮಗಳೊಡನೆ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ಮಕ್ಕಳ ಮನೆಯ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಬಯಸಿ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಿರಸನ ಹೊಂದಿ ಕಡೆಗೆ ಎರಡನೇ ಮಗನ ಮನೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಮತ್ತು ಕಿರಿಯ ಮಗಳು ಅಂಥ ಉನ್ನತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಾಯಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಇದು THE TODA BROTHER AND HIS SISTFRSನ ಕಥೆ.

ಓಜು ಮುಂದೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಇವು: LATE SPRING (೧೯೪೯), EARLY SUMMER (೧೯೫೧), THE FLAVOUR OF GREEN TEA OVER RICE (೧೯೫೨), TOKYO STORY (೧೯೫೩), EARLY SPRING (೧೯೫೬), EQUINOX FLOWER (೧೯೫೮), GOOD MORNING (೧೯೫೯), LATE AUTUMN (೧೯೬೦) EARLY AUTUMN (೧೯೬೧), AN AUTUMN AFTERNOON (೧೯೬೨). ಓಜು ಚಿತ್ರ ಮಾರ್ಗದ ಪರಿಣತ ಫಲಗಳಾಗಿರುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುಟುಂಬಗಳ ಶಾಂತನಿಶ್ಚಲ ಜೀವನದ ತಳದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ, ತಂದೆ–ತಾಯಿ–ಮಕ್ಕಳು–ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದ ಒಡಕು–ಬಿಗುಪುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಲಘುವಸ್ತುವಿನ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರಗಳು. ಓಜುನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ, ಮತ್ತೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಓಜುನ ಪರಿಣತ ಕೃತಿಗಳು

TOKYO STORY ಹಾಗೂ ಆತನ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ AN AUTUMN AFTERNOON (ಮರುವರ್ಷ, ೧೯೬೩ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತೀರಿಕೊಂಡ) ಆತನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕೃತಿಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ವಯಸ್ಸಾದ ತಂದೆ ತಾಯಿಯರು ದೂರದ ಟೋಕಿಯೊದಲ್ಲಿರುವ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಸೆಯಿಂದ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿ ಸೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ಧಾವಂತದ ನಗರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಡುಪಡುತ್ತ ಮುಂಜುಗರಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ತಮ್ಮ ಕನಸುಗಳು ನಿರಸನಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ವಾಪಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಟೋಕಿಯೊದಲ್ಲಿ

XXIX ರಶೋಮೊನ್

LIFE OF OHARU : ಕ್ಯೋಟೊ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಕೀಳುದರ್ಜೆಯವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದಳೆಂದು, ಆತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿ. ಈಕೆಯನ್ನು ದೇಶಾಂತರ ಅಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಯತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲಳಾಗಿ. ಆಮೇಲೆ ಶ್ರೀಮಂತನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೂಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಗೆಯಿಶಾ ಗೃಹಕ್ಕೆ ಮಾರಾಟವಾಗಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಮತ್ತೆ ಹಲವಾರು ಗಂಡಸರಿಂದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಪಾಡುಪಟ್ಟು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆಗೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗ ೫೦ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾಗಿರುವ ಆಕೆ, ಬುದ್ಧನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಎದುರು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಬದುಕನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯ ಮಗ ಬಂದು ತನ್ನ ಮನೆಗೇ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಆಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಆಕೆ, ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅಪಮಾನಿತಳಾಗುತ್ತ ಬದುಕಬೇಕಾಗುವ ಕಾರಣ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಪುನಃ ತನ್ನ ಭಿಕ್ಷಾಜೀವನಕ್ಕೇ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ.

UGETSU MONOGATARI : ೧೬ ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆ : ಅಂತರ್ಯುದ್ಧದ ಕಾಲ. ಇಬ್ಬರು ಕುಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಭೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಯುದ್ಧ, ಕ್ರಮೇಣ ಅವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಶೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ, ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮಗುವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿ, ಹಣ ಗಳಿಸಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೊಬ್ಬಳ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಅಲ್ಲೇ ಬದುಕುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ, ಕ್ಷತ್ರಿಯವೀರನಾಗುವ ಹಂಬಲದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಯೊಂದರಿಂದ ವೀರನೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಆತ. ಒಬ್ಬ ಸೂಳೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ, ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಅಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸೂಳೆಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯವ, ತನ್ನ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಇಷ್ಟು ದಿನವೂ ತನ್ನನ್ನು ವಂಚಿಸಿದ ಪ್ರೇತ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿವಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಮರಳಿ, ಆ ರಾತ್ರಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಜೊತೆ ಕಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಾರನೇ ದಿನ ಆತನಿಗೆ. ಈಗಾಗಲೇ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ತೀರಿಹೋಗಿದ್ದಾಳೆಂಬುದು ತಿಳಿದಾಗ. ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ತಾನು ಕೂಡಿದ್ದು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪ್ರೇತದ ಜೊತೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿದು ಆಘಾತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

CHIKKAMATSU MONOGATARI : ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಗಂಡನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳು. ಮೂರನೆಯವನೊಬ್ಬ ತನ್ನನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುವುದು ತಿಳಿದಾಗ, ಎಲ್ಲ ವಿರೋಧಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಜತೆಗೂಡಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಜೀವ ಬಲಿಕೊಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗಲೂ ವಿಚಲಿತಳಾಗದೆ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುವ ದುರಂತದ ಕಥೆ.

STREET OF SHAME : ವೇಶ್ಯಾಗೃಹವೊಂದರಲ್ಲಿರುವ ಹಲವಾರು ವೇಶ್ಯೆಯರ ಪೂರ್ವಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಅವರೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿದ್ದಾರೆನ್ನುವುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಸೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಬೇರೆ ದಾರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಅವರೆಲ್ಲರೂ. ಕ್ರಮೇಣ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಆಸೆಯೂ ಕೈಗೂಡದೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರಸನವಾಗಿ ತಾವು ಕೇವಲ ಸೂಳೆಯರಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕಾದ ದುರಂತವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹದಿಹರಯದ ಮುಗ್ಧ ಬಾಲಕಿಯೊಬ್ಬಳು ಅಂಜುತ್ತಂಜುತ್ತ ಈಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಆ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳು

ಕೊನೆಯ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ

ದಶಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆ'ಯ ಚಿತ್ರಸರಣಿ (tendency films) ಮೊದಲಾದಾಗ, ಈತ, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದೂ ಅಂಥ ಆರ್ಭಟವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯುಳ್ಳ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೆಸರುಗೊಂಡ.

ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದವು

ಅಮೇರಿಕದ ಓ ನೀಲ್‌ನ ಕೃತಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ FOGGY HARBOUR (೧೯೨೩) ಆತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದ ಒಂದು. ಅನಂತರದ, ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬೀದಿ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ STREET SKETCHES (೧೯೨೫) ಎಂಬ ಚಿತ್ರಗಳು, PAŞSING OF A WOMAN TEACHER (೧೯೨೬), A PAPER DOLL'S WHISPER OF SPRING (೧೯೨೬) ––ಮುಂತಾದವು ಆತನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥವು. TOKYO MARCH (೧೯೨೯), METROPOLITAN SYMPHONY (೧೯೨೯), AND YBT THEY GO ON (೧೯೩೧), OSAKA ELEGY (೧೯೩೬), SISTERS OF GION (೧೯೩೬)—ಮೊದಲಾದವು 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆ'ಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು.

ಮಿಜೊಗುಚಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತ ಬಂದ. ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬದ ಆವೃತ ಸಮಾಜದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಾನಮಾನ, ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳು, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಪಾರ ಸಹನೆ, ಗಂಡಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆಸರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೀತಿ—ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಆತ ಕೊನೆತನಕವೂ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ. ಕ್ರಮೇಣ ಆತನಿಗೆ 'ಸ್ತ್ರೀಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಪಕ'ನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ದೊರಕಿತು.

ಯುದ್ಧದ ಬಿಸಿಗಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ಕಡೆ ಗಮನ

ಟೈಶೊ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮೃತನಾಗಿ ಶೊವ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಮೇಲೆ, ಕ್ರಮೇಣ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ೧೯೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಆಡಳಿತ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ, ಚಿತ್ರಕರ್ತರು ಆಡಳಿತದ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆಡಳಿತದ ಕೆಂಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಬಚಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯವಾಗಿ. ಮಿಜೊಗುಚಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ತೊಡಗಿದ. ಆತನಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು ಕೇವಲ 'ಭೂತಚಿತ್ರ'ಗಳಾಗದೆ, ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ವರ್ತಮಾನದ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನಧ್ವನಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳಾದವು. ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರ್ಮಿಸ ತೊಡಗಿದಮೇಲೆ, ಆತನಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ಅಪೂರ್ವ ಇತಿಹಾಸಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೋಚರವಾಗತೊಡಗಿತು. ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಹಾಗೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲವರು ತೀರ ವಿರಳ—ಎಂದು ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಪರಿಣತ ವಯಸ್ಸಿನ ಪಕ್ವಫಲಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ಇವು: LIFE OF OHARU (೧೯೫೨) UGETSU MONOGATARI (೧೯೫೩), CHIKKAMATSU MONOGATARI (೧೯೫೪), NEW TALES OF THE TIARA CLAN (೧೯೫೫), ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ STREET OF SHAME (೧೯೫೬). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದುವೆಲ್ಲ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು.

XXXI ರಶೋಮೊನ್

ಟೊಯೊಡ—ನಟರ ನಿರ್ದೇಶಕ

ಶಿರೊ ಟೊಯೊಡ (೧೯೦೬—) ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾತ. ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ ಈತ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮನುಷ್ಯಚಾರಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುವ ಈತನ ಆಸಕ್ತಿ ಈ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೆ (PAINTED LIPS—೧೯೨೯) ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ೧೯೩೬ ರಿಂದ, ಈತ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿದ. YOUNG PEOPLE (೧೯೩೭), CRYBOY APPRENTICE (೧೯೩೮)—ಇವು ಈತನ ಈ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಈತ ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನಾಧರಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ FOUR LOVE STORIES ಎಂಬ ಚಿತ್ರಸರಣಿಯ FIRST LOVE ಎಂಬ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನಿಂದಲೇ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. WILD GEESE (೧೯೫೩), GRASS WHISTLE (೧೯೫೫), MARITAL RELATIONS (೧೯೫೫), SNOW COUNTRY (೧೯೫೭)—ಆತನ ಮುಂದಿನ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆತನಿಗಿದ್ದ ಸತತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಆತ, ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನನ್ನು 'ನಟರ ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ವೈನೋದಿಕಗಳ ಧಾಟಿ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಮಾಜದ ವಿಧಿಗಳು—ಮುಂತಾದವು ಆತನ ಚಿತ್ರದ ಕಾಳಜಿಗಳಾಗಿವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರೋಧಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈತ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈತ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅರವತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿವೆ.

ನರುಸೆ—ಮನುಷ್ಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನೆಂದು ಕಂಡವ

ಮಿಕಿಯೊ ನರುಸೆ (೧೯೦೫–೧೯೬೯) ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೆ ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿ ಕಷ್ಟಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದ. ಆ ಕಾಲದಿಂದ ಆತನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿ ಚಿಗುರಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ ಶೊಚಿಕು ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಆತ ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಆತನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ (ಉದಾ—PURE LOVE—೧೯೩೦) ಗಣನೀಯ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ. ಆದರೆ ಬಹಳ ಕಾಲ ಆತ, ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಆತ, ಕೆಳಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರೂ ಆತನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ಆತ ಪಿ. ಸಿ. ಎಲ್. (ಟೊಹೊ) ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಯಾರಿಸಿದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ THREE SISTERS WITH MAIDEN HEARTS (೧೯೩೪) ಆತನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅನಂತರದ WIFE BE LIKE A ROSE (೧೯೩೫) ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕಿನೆಮಾ ಜುಂಪೊದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕುದಲ್ಲದೆ ಅದು ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿತು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ಕಷ್ಟ ಏಕಾಂತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದ್ದ ಈತನ ಬದುಕಿಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಿರುವು ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ ಈತ ಒಬ್ಬ ನಟಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ. ದಾಂಪತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಸುಖವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಹೇಗೋ ಕಳೆದು ಆಮೇಲೆ ವಿಚ್ಛೇದನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ವಿಚ್ಛೇದನ ಪಡೆದು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಏಕಾಂಗಿತನಕ್ಕೆ ಮರಳಿದಮೇಲೆ ನರುಸೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಚಿತ್ರ REPAST (೧೯೫೧), ವಿರಸದಾಂಪತ್ಯದ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿತು. ಮುಂದಿನ ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು— HUSBAND AND WIFE (೧೯೫೩), WIFE (೧೯೫೩), OLDER BROTHER YOUNGER SISTER (೧೯೫೩), SOUNDS FROM THF MOUNTAINS (೧೯೫೪), LATE CHRYSANTHEMUMS

ಮಿಜೊಗುಚಿ ಒಟ್ಟೂ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ೮೮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕಗಳು ಬೇಕಷ್ಟಿವೆ ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತುಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ, ಇತಿಹಾಸದ ಆವರಣವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಆತನ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗಿರುವ ಗಾಢ ಆಸಕ್ತಿ—ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಸ್ತುತಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಾಲದ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಹಲವು ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳಾಗಿ ದೀರ್ಘ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನುಳಿದ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ, ೧೯೨೦–೩೦ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದವರು—ಕಿನುಗಸ, ಗೊಶೊ ಟೊಯೊಡ, ನರುಸೆ ; ೩೦-೪೦ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದವರು—ಯೊಶಿಮುರ, ಇಮಯಿ. ೧೯೪೩ ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕುರೊಸವನನ್ನು ಮಧ್ಯ ಬಿಂದುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಮೇಲಿನವರೆಲ್ಲ ಹಳೆಯರನ್ನಬಹುದು. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಹೊಸಬರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು—ಕಿನೊಶಿಟ, ಸೆಕಿಗವ, ಇಚಿಕವ, ಕೊಬಯಶಿ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ಶಿಂಡೊ, ಹನಿ, ತೆಶಿಗಹರ, ಮಸುಮುರ, ಓಶಿಮ, ಶಿನೊಡ, ತ್ಸುಚಿಮೊಟೊ.

ಕಿನುಗಸ—ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವತೆ ಸಾಧಿಸಿದ ನಿರ್ದೇಶಕ

ತೆಯಿನೊಸುಕೆ ಕಿನುಗಸ (೧೮೯೬—) ಮೊದಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಸ್ತ್ರೀನಟನಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕ್ರಮೇಣ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ. ಆತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು—A CRAZY PAGE (೧೯೨೬) ಮತ್ತು CROSSWAYS (೧೯೨೮). ಆಮೇಲೆ ಆತ ಸೋವಿಯೆತ್ ಯೂನಿಯನ್‌ನಲ್ಲಿ (ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಬಳಿ) ಮತ್ತು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಬಂದ. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ GATE OF HELL ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಕಾನ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿತು. ಈ ಚಿತ್ರ ವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಕೌಶಲ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾಗಿದ್ದು ಅದೇ ಇದರ ಹೆಚ್ಚುಳವಾಗಿದೆ. ತೊಂಬತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿರುವ ಈತನ ಇತರ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು—A WOMAN OF OSAKA (೧೯೫೮), THE SNOWY HERON(೧೯೫೮), THE SORCERER (೧೯೬೩).

ಗೊಶೊ—ಶೊಮಿನ್‌ಗೆಕಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ

ಹೆಯಿನೊಸುಕೆ ಗೊಶೊ (೧೯೦೨—) ಗೆಶಾ ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳ ಮಗನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ; ಉದ್ಯಮ ತಂತ್ರದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತು, ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ; ೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ, ಜೀವಮಾನವೆಲ್ಲ ಕ್ಷಯರೋಗಗ್ರಸ್ತನಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಒಂದುನೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಈತ 'ಶೊಮಿನ್‌ಗೆಕಿ'ಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕರುಣೆ–ಹಾಸ್ಯ, ವಾಸ್ತವತೆ–ಭಾವುಕತೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ಕೊಂಚ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಕಡೆ ತುಯ್ಯುವಂತಿದ್ದರೂ ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆವರಣ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈತ ಕಾಣಿಸುವ ಎಚ್ಚರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ (THE NEIGHBOUR'S WIFE AND MINE–೧೯೩೧) ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ಈತನದು. ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು : EVERYTHING THAT LIVES (೧೯೩೪), WHERE CHIMNEYS ARE SEEN (FOUR CHIMNEYS —೧೯೫೩), AN INN AT OSAKA (೧೯೫೪), ADOLESCENCE (೧೯೫೫), WHEN A WOMAN LOVES (೧೯೫೯).

ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಜೆಯ ಯುದ್ಧೋತ್ಸಾಹದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಯುದ್ಧಾನಂತರ ಈತ ಮತ್ತೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಒಲವು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ. ಯುದ್ಧಾನಂತರ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ AN ENEMY OF THE PEOPLE (೧೯೪೬) ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಲವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿತು. ಆದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರ ಆಗಿನ ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತದ ನಿರ್ದೇಶನದಂತೆ ತಯಾರಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಸೋಜಿಗ. ಮುಂದೆ ೧೯೬೩ ರ ತನಕ ಈತ, ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಒಲವು ಕಾಣಿಸುವ ದಲಿತ–ಶೋಷಿತ ವರ್ಗಗಳ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಬಂದ. ೧೯೬೩ ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಆತನ BUSHIDO SAMURAI SAGA (೧೯೬೩) ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಆತನ ಒಲವು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳ ಕಡೆ ತಿರುಗಿತು. ಜಪಾನಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆದಿರುವ ಈತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಅದೇ ಗುಣ ಯಥೇಚ್ಛ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಕಥೆ ಆಪ್ತವಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈತ, ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಜಪಾನಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳೆಲ್ಲರ ಉತ್ತಮ ಗುಣಾಂಶಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತುಣುಕುತುಣುಕಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯೂ, ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲರ ಖಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಬೆರತು ಕೂಡಿರುವ ಈತ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಗುಣಾವಗುಣಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸುಮಾರು ೪೦-೪೫ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಈತನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವು : UNTIL THE DAY WE MEET AGAIN (೧೯೫೦), MUDDY WATERS (೧೯೫೩), NIGHT DRUM (೧೯೫೮), KIKU AND ISAMU (೧೯೫೯), BUSHIDO SAMURAI SAGA (೧೯೬೩), THE REVENGE (೧೯೬೪) —ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕೆಯಿಸುಕೆ ಕಿನೊಶಿಟ (೧೯೧೨—) ೧೯೩೩ ರಲ್ಲೇ ಸಹಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕನಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೂ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ್ದು ೧೯೪೩ ರಲ್ಲಿ. ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒದಗಿದ ಈ ದೀರ್ಘ ತರಬೇತಿ ಆತನಿಗೆ ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯ ಅಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಈ ದೀರ್ಘ ತರಬೇತಿ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಆತ, ತನ್ನ ಕೈಕೆಳಗೆ ತರಬೇತಿ ಪಡೆಯಲು ಬಂದವರಿಗೂ ಇಂಥದೇ ಕಠಿನ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಉಪಯುಕ್ತ 'ಗುರು' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ. ಕಿನೊಶಿಟನ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೂ ಆತನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಆತ. ಆಯಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ. ಅಷ್ಟು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ವಿವರಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೇ ಅನನ್ಯವೆನ್ನುವಂಥ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಸಾಧಿಸಿರುವುದು. ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಅಪರೂಪವಾದ ನವುರು–ವಿನೋದ—ವಿನೋದಕರುಣಗಳ ಗಡಿಗೆರೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ರಣ–ಆತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈತನಿಗಿರುವ ಕಾಳಜಿಯಿಂದಾಗಿ ಈತನನ್ನು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ರೆನೆ ಕ್ಲೇರ್‌ಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಿನೊಶಿಟ ಕೂಡ ಕ್ಲೇರ್‌ನನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ; ೧೯೫೧ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ಆತನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಬಂದ. (ನಾನು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಹೋದದ್ದು, ಆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಜಪಾನನ್ನು ಮತ್ತೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ—ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಆತ.) ಅಲ್ಲದೆ–ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ, ಅದು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ತುಯ್ಯದಂತೆ, ವಿಸ್ತೃತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಆತನ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದೂ ಆತನ ಕೃತಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ

ಕಿನೊಶಿಟ—ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿ ನಿರ್ದೇಶಕ

(೧೯೫೪), FLOATING CLOUDS (೧೯೫೫), A WIFE'S HEART (೧೯೫೬), UNTAMED (೧೯೫೭), ANSUKKO (೧೯೫೮), SUMMER CLOUDS (೧೯೫೮)—ಮುಂತಾದವು.

ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಅರ್ಥಹೀನ ; ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳಿಂದಲೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ದುರಂತದ ಕಡೆ ಧಾವಿಸುವಂಥದು : ಇದರಿಂದ ಮೋಕ್ಷವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ—ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ನರುಸೆ, ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ, ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ೮೦ ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿವೆ.

ಯೊಶಿಮುರ—ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ನಿರ್ದೇಶಕ

ಕಿಮಿಸಬುರೊ ಯೊಶಿಮುರ (೧೯೧೧—) ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಸೇರಿಕೊಂಡು ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಬಗೆಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಲ್ಲೇ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಈತ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದ. ಉಳಿದ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಹಾಗೆ, ತನ್ನದೇ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಚ್ಛಿಸದ ಈತ, ಯಾವತ್ತೂ ಬಗೆಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡುವುದರಲ್ಲೇ ನಿರತನಾದ. ಈತನ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಮೊದಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ, ಅದರಿಂದ ಆತ ಅಪಾರ ಅನುಭವ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೈನ್ಯಸೇವೆಗೆ ನಿಯೋಜಿತನಾದಾಗ, ಈತ, ಆವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮರಳಿದಮೇಲೆ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ A BALL AT A ANJO HOUSE (೧೯೪೭ ; ಹಳೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಶಾಹಿಯ ಕೊನೆಗಾಲದ ನೆನಕೆಯ ಚಿತ್ರಣ) ತನ್ನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಮುಂದೆ, ೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈತ ಯುವನಿರ್ದೇಶಕ ಶಿಂಡೊನನ್ನು ಜೊತೆಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ಆತನೇ ಈತನ ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸತೊಡಗಿದ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದ ಮೊದಲ ಗಣ್ಯಕೃತಿ CLOTHES OF DECEPTION (೧೯೫೧). ಚಿತ್ರಸೌಂದರ್ಯ ಆವರಣಸೌಂದರ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನ ಕೊಡದ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮನುಷ್ಯವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಧಾರಣೆ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕ್ರಮೇಣ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಈತನ ಆಸಕ್ತಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಈತ ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದ 'ಸ್ತ್ರೀ ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದ. ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಮರಣಾನಂತರ. ಆತ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ AN OSAKA STORY (೧೯೫೭) ಯನ್ನು ಈತ ಮುಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯ ಶೈಲಿವೈವಿಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗಳಿಂದ ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟನೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಯೊಶಿಮುರ ಸುಮಾರು ಎಂಭತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು—A BALL AT A ANJO HOUSE (೧೯೪೭), ISHIMATSU OF THE FOREST (೧೯೪೯), CLOTHES OF DECEPTION (೧೯೫೧), A TALE OF GENJI (೧೯೫೧), CAPE ASHIZURI (೧೯೫೪), THE BEAUTY AND THE DRAGON (೧೯೫೫), NIGHT RIVER (೧೯೫೬), NIGHT BUTTERFLIES (೧೯೫೭), AN OSAKA STORY (೧೯೫೭). THE NAKED FACE OF NIGHT (೧೯೫೮)—ಮುಂತಾದವು.

ಇಮಯಿ—ಎಡಪಕ್ಷದ ಅನುಮೋದಿಸಾತ

ತದಶಿ ಇಮಯಿ (೧೯೧೨–) ಪೂಜಾರಿ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಾತ. ಆದರೆ, ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಕಮ್ಯೂನಿಸಮ್‌ನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಎರಡು ಸಲ ಜೈಲನ್ನೂ ಸೇರಿದ್ದ. ೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈತ

ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೫೯ ರ ಆತನ FIRES ON THE PLAIN ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿ ಚಿತ್ರ. ಅದೇ ವರ್ಷದ THE KEY (ODD OBSESSION) ಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂಥದು. ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಆತನ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. AN ACTOR'S REVENGE ; ಹಳೆಯ ಕಾಬುಕಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಇಚಿಕವನ ಶಕ್ತಿ ಪಂತಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ALONE ON THE PACIFIC ; ಸಾಹಸಯಾತ್ರೆಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ತೋರಿಸುವಂಥದು. ೧೯೬೫ ರಲ್ಲಿ, ಟೋಕಿಯೊ ಒಲಿಂಪಿಕ್ ಪಂದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ TOKYO OLYMPIAD ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರದ ರೂಪವನ್ನು ಮೀರಿ ಮಾನವನ ಶಾರೀರಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ತೋತ್ರವನ್ನುವಂತಿದೆ ; ಮೂರ್ತಶರೀರದ ಚೆಲುವನ್ನು ಅಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಅನಂತರ, ಸ್ಟುಡಿಯೊಗಳ ಅಸಹಕಾರದಿಂದ ಆತನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈತನ ಪತ್ನಿಯೇ ಚಿತ್ರಲೇಖಕಿಯಾಗಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಚಿಕವ ತಯಾರಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೫೦ ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದೆ.

ಮಸಕಿ ಕೊಬಯಶಿ (೧೯೧೬–) ಕಲಿತದ್ದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ. ಅಲ್ಲಿಂದ ೧೯೪೧ ರಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದ. ಅನಂತರ, ಮಧ್ಯೆ ಯುದ್ಧಸೇವೆಗಾಗಿ ನಿಯೋಜಿತನಾಗಿ ಯುದ್ಧಬಂಧಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ. ೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡರೂ ಈತ, ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳು 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ' ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಂಥವು. ಜಪಾನಿ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಆಧಾರವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವುದು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಜಪಾನೀಯರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರೂಢಿ–ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿನ ದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿ ಟೀಕಿಸುವುದು ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಈತನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸುಧಾರಣೆಯ ಉಮೇದು ಹಾಗೂ ಲಘು ಹಾಸ್ಯಗಳು ಕ್ರಮೇಣ, ಗಂಭೀರ ಪರಿಶೀಲನೆ ಹಾಗೂ ಕಟು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಈತನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೌಢವಾಗಿಸುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಈತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು—I'LL BUY YOU (೧೯೫೬), BLACK RIVER (೧೯೫೬). ೧೯೫೯–೬೧ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈತ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ THE HUMAN CONDITION (NO GREATER LOVE/ ROAD TO ETERNITY/ A SOLDIER'S PRAYER) ತುಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ಮುಖ್ಯಚಿತ್ರಗಳು—HARAKIRI (೧೯೬೨), KWAIDAN (೧೯೬೪), REBELLION (೧೯೬೭) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕೊಬಯಶಿ—ಸಮಾಜ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಗೊಂಡವ

ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ (೧೯೧೨—) ರೈತ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಬಂದವನು, ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕ್ರಮೇಣ ಚಿತ್ರಕಥಾಲೇಖಕನಾದ. ಮುಂದೆ ೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಯೊಶಿಮುರನ ಜೊತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ. ಯೊಶಿಮುರ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗೆ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಈತ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತಲೂ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ನೀರಿಲ್ಲದ ಬಂಜರು ನೆಲದ ನಿರ್ಜನ ದ್ವೀಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬದುಕು ಸವೆಸುತ್ತಿರುವ ಗಂಡಹೆಂಡತಿಯರ ಕಷ್ಟಸಹನೆಗಳನ್ನು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ, ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸದ ಈತನ ಅಪರೂಪದ ಚಿತ್ರ THE ISLAND ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈತನ ಇತರ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು—CHILDREN OF HIROSHIMA (೧೯೫೩). THE WOLF (೧೯೫೫) NINGEN (೧೯೬೩), ONIBABA (೧೯೬೪), KURONEKO (೧೯೬೭) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಶಿಂಡೊ—ಚಿತ್ರಲೇಖಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ

ಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಯಾದ ಅನನ್ಯ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕೃತಿಕಾರನ ನಿಶ್ಚಿತ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ವರ್ಣಚಿತ್ರವನ್ನು (CARMEN COMES HOME—೧೯೫೧) ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಕೂಡ ಈತನದು.

ಸುಮಾರು ೪೫ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಇವು : BROKEN DRUM (೧೯೪೯), CARMEN COMES HOME (೧೯೫೧), CARMEN'S PURE LOVE (೧೯೫೨). A JAPNESE TRAGEDY (೧೯೫೩), TWENTYFOUR EYES (೧೯೫೪), SHE WAS LIKE A WILD CHRYSANTHEMUM (೧೯೫೫), SUN AND ROSE (೧೯೫೬). CANDLE IN THE WIND (೧೯೫೭), THE SONG OF NARAYAMA (೧೯೫೮)—ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸೆಕಿಗವ—ಎಡ ಪಂಥದ ಅಮೆರಿಕನ್ ವಿರೋಧಿ

ಹಿದೆಯೊ ಸೆಕಿಗವ (೧೯೦೮–) ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವ. ಮೊದಲು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಆಗಿನಿಂದಲೂ ಈತ ಎಡಪಕ್ಷದ ಒಲವಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಡಪಕ್ಷದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾದ. ೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ಈತ ದುಮುಮಟೊ ಮತ್ತು ಕುರೊಸವರ ಜೊತೆ, THOSE WHO MAKE TOMORROW ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದ. ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಇಮಯಿ ಮತ್ತು ಕುರೊಸವ ಜೊತೆ TWENTYFOUR HOURS OF A SECRET LIFE ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡ. ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ HIROSHIMA ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಅಮೆರಿಕನ್ ವಿರೋಧಿ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು ಮತ್ತು ಸೆಕಿಗವನಿಗೆ ಅಪಾರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಈತನಿಗೆ ಮೊದಲಿದ್ದ ಎಡಪಕ್ಷದ ತೀವ್ರ ಒಲವು ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು—LISTEN TO THE ROAR OF THE OCEAN (೧೯೫೦). HIROSHIMA (೧೯೫೩), DEVIL IN MY FLESH ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಚಿಕವ—ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಹರಿಕಾರ

ಕೊನ್ ಇಚಿಕವ (೧೯೧೫–) ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ೧೯೩೩ ರಲ್ಲೇ ಉಜ್ಜೀವನ (animation) ಚಿತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಆತ ತನ್ನದೇ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ್ದು ೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ; A GIRL AT DOJO TEMPLE ಎಂಬ ಗೊಂಬೆಚಿತ್ರ (puppet film) ಅದು. ಆಗಿನ ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಸರ್ಕಾರ, ನಿಯಮದಂತೆ ಅದರ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಮೊದಲು ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ, ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿ ನಾಶಪಡಿಸಿತು. ಅದು ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಇಚಿಕವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆತ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರೂ, ಆತನ ಮೊದಲ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದದ್ದು ೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ. ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿಯಾದ ಈ ಪ್ರಬಲ ಚಿತ್ರ ವಿದೇಶಿ ಚಿತ್ರಪ್ರೇಮಿಗಳ ಗಮನವನ್ನೂ ಸೆಳೆಯಿತಲ್ಲದೆ ಇಚಿಕವನನ್ನು ಉದಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಜಪಾನಿನ ಗಣ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಸೂಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಜಪಾನಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗೆ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ಹೊಸ ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಉಮೇದನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುವ ಈತ, ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ. ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ CONFLAGRATION ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆಯದಾಗಿದ್ದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಕೌಶಲ ಕಾಣಿಸಿತು ; ಈ ದುಷ್ಟಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ದೇವಾಲಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ತರುಣ ಅರ್ಚಕನೊಬ್ಬ ಕ್ಯೊಟೊದ ಸ್ವರ್ಣದೇಗುಲಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುವ ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ಕೂಡ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದೇ. ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಮುಂದೆ ತಾನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡೆ ಎಂದು ಇಚಿಕವ

XXXVII ರಶೋಮೋನ್

ಮಸಹಿರೊ ಶಿನೊಡ (೧೯೩೧–) ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು; ೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಜಪಾನಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಈತ, ಹಳೆಯರ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವನ್ನು ತನ್ನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. PALE FLOWER (೧೯೬೪), WITH BEAUTY AND SORROW (೧೯೬೫), CLOUDS AT SUNSET (೧೯೬೭), DOUBLE SUICIDE (೧೯೬೯), SCANDALOUS ADVENTURES OF BURAIKAN (೧೯೭೦), SILENCE (೧೯೭೦)—ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ DOUBLE SUICIDE ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಶಿನೊಡ—ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಹೋರಾಟ

ಹನಿ—ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಶೈಲಿ

ಸುಸುಮು ಹನಿ (೧೯೨೮—) ಕೆಲಕಾಲ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಿಯಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ಈತ, ಜಪಾನಿನ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆಫ್ರಿಕ, ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕಗಳಲ್ಲೂ ಈತ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಮೊದಲ ಹಲವು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳೂ ಅನಂತರದ A FULL LIFE (೧೯೬೨), SHE AND HE (೧೯೬೩), BWANA TOSHI (೧೯೬೫), BRIDE OF THE ANDES (೧೯೬೬), THE INFERNO OF FIRST LOVE (೧೯೬೮) ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಗಣನೀಯವಾದುವಾಗಿವೆ.

ತೆಶಿಗಹರ—ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಪಕ

ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ (೧೯೨೭–) ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಸಿನೆಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದವನು. ಮೊದಲಿಗೆ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಕಿರು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು, ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ತೊಡಗಿದ. ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವೆಂದು ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಆತನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರ PITFALL (೧೯೬೨) ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ವಿಲಕ್ಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುಚಿತವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆತನ WOMAN OF THE DUNES (೧೯೬೪) ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಮಸುಮುರು—ಆಘಾತತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕತೆ

ಯಸುಜೊ ಮಸುಮುರ (೧೯೨೪—) ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕಲಿತು ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿಳಿದ. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ರೋಮ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಬಂದು ಕೆಲಕಾಲ ಮಿಜೊಗುಚಿ ಇಚಿಕವರ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ. ಮುಂದೆ, ತಾನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಿಂಡೊನ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆಘಾತತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನೂ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯಾಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ನೇರ ಮುಟ್ಟುವಂಥವು. ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು BUILD–UP (೧೯೫೮), HOODLUM SOLDIER (೧೯೬೫), THE RED ANGEL (೧೯೬೬) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಓಶಿಮ—ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಕೇಂದ್ರ

ನಗಿಸ ಓಶಿಮ (೧೯೩೨–) ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕಲಿತು ೧೯೫೪ ರಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿದ: ೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮೊದಲು ಪ್ರತಿಭೆಕಾಣಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಅಗಣ್ಯನಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಈತ, ಆಮೇಲೆ, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದು 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಚಳುವಳಿಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ. ಈಚಿನ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಈತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಮೂಲಸತ್ತ್ವವುಳ್ಳವನು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ರೂಢಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವ ಸರಳ ಶಕ್ತಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಸತ್ಯಶೋಧನೆಗೆ ತವಕಿಸುವ ಈತ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವರ್ಣ ಹಾಗೂ ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಈತನ ಕೌಶಲ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು. ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು—A TOWN OF LOVE AND HATE (೧೯೫೯), NAKED YOUTH (೧೯೬೦), THE SUN'S BURIAL (೧೯೬೦), DEATH BY HANGING (೧೯೬೮), DIARY OF A SHINJUKU THIEF (೧೯೬೮), BOY (೧೯೬೯)—ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ DEATH BY HANGING ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ತುಂಬ ಆತ್ಮೀಯನೂ ಹಿರಿಯ ಒಡನಾಡಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಆ ಅಣ್ಣ ಒಂದು ದಿನ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೆಟ್ಟದಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕುರುಳಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ, ಆ ಘಟನೆ ಕುರೊಸವನ ಜೀವವನ್ನೇ ಕಲಕಿಬಿಟ್ಟಿತು.

೧೯೩೬ ರ ವೇಳೆಗೆ ಆತ, ತಾನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆತನಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದು ಸಾಕಷ್ಟು ನೋಡಿದ್ದನಾದರೂ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲಸ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಪಿ. ಸಿ. ಎಲ್ ಸ್ಟುಡಿಯೊದ ಒಂದು ಜಾಹಿರಾತನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ. ಅವರು ಉಪನಿರ್ದೇಶಕರ ಹುದ್ದೆಗೆ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದರು. ಈತ ಅರ್ಜಿ ಹಾಕಿದ. ಸ್ಟುಡಿಯೊದಿಂದ ಕರೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಹೋದಾಗ ಸುಮಾರು ಐದುನೂರು ಮಂದಿ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳು ಹಾಜರಿದ್ದುದು ಕಂಡಿತು. ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆ ನಡೆದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾನು ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡಾಗ ಆತನಿಗೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವುಂಟಾಗಿತ್ತು.

ಸ್ಟುಡಿಯೊದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ದುಡಿಮೆ ತೀರ ಬೇಸರದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಮಿತ್ರರು ಬೇಡವೆಂದು ತಡೆದರು. ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಜಿರೊ ಯಮಮೊಟೊನ ಗುಂಪಿನ ಜತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಆತನಿಗೆ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಸ್ಟುಡಿಯೊದಲ್ಲಿ ಉಪನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗೆ ದಿನವಿಡೀ ಕಷ್ಟದ ದುಡಿಮೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ. ಯಮಮೊಟೊನ ಕೈಕೆಳಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಉಲ್ಲಾಸಕಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಯಮಮೊಟೊ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ ; ಸಹಕಾರ್ಯಕರ್ತರನ್ನು ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ; ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅವರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಅವರನ್ನು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ಉತ್ಸಾಹದ ಪ್ರಭಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಕುರೊಸವ ಮತ್ತೂ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ದುಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಯಮಮೊಟೊ ಇತರರಿಗೆ ಕಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿದ್ದ. ಆತ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಕಲೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಕಲಿಸುತ್ತ ಬಂದನೆಂದು ಕುರೊಸವ ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಇಬ್ಬರೂ ತುಂಬ ನಿಕಟವಾದರು. ಯಮಮೊಟೊನ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು (HORSES) ಕುರೊಸವನೇ ಹೆಚ್ಚುಪಾಲು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಕೊಟ್ಟ.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಕುರೊಸವನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ತೀವ್ರ ಹಂಬಲ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಸ್ಟುಡಿಯೊಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗುವ ದಾರಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಸುಮಾರಿಗೇ ಈತನ ಬಾಲ್ಯಸ್ನೇಹಿತ ಉಗುಸ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಂದು ಚಿತ್ರಲೇಖಕನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಮುಂದೆ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ದುಡಿಯತೊಡಗಿದರು, ಆರೇಳು ವರ್ಷ ಉಪನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ದುಡಿದಮೇಲೆ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ, (ಆತನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಯಮಮೊಟೊನ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟ ಕಾರಣವಾಗಿ) ಈತ ತಾನೇ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಮೊದಲಚಿತ್ರ SANSHIRO SUGATHAವನ್ನು (೧೯೪೩) ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ, ಕುರೊಸವನ ಬದುಕೆಲ್ಲ ಚಲನಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಯಿತು. ೧೯೪೩ ರಿಂದ ೧೯೭೫ ರ ತನಕ, ಸುಮಾರು ೩೨ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ೨೬ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ; ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ.

ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿ ಜೀವನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅನಗತ್ಯ ಕುತೂಹಲ ತಾಳುವ ಪತ್ರಕರ್ತರು ಮುಂತಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ರೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ.

ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ

ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೧೦ ರಲ್ಲಿ, ಟೋಕಿಯೊ ನಗರದಲ್ಲಿ. ಜಪಾನಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಸಮುರಾಯ್' (ನಿಷ್ಠ ಕ್ಷತ್ರಿಯ) ಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಂಶಪರಂಪರೆ ಆತನದು. ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಈ ಕುಟುಂಬ ಟೋಕಿಯೊದಲ್ಲೆ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಈತ 'ಎಡೊಕ್ಕೊ' (ಟೋಕಿಯೊದ ನಿಜನಿವಾಸಿ) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅರ್ಹನಾಗಿದ್ದ. ಇವನ ತಂದೆ ಸೈನಿಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಸೈನ್ಯದ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದವನು ; ಮುಂದೆ ಸೈನ್ಯಸೇವೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಮೇಲೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಾಗಿ ಒಂದು ಶಾಲೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ; ಆ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕಶಿಕ್ಷಣ, ಕ್ರೀಡೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಿಯಮ ನಿಷ್ಠುರನಾಗಿದ್ದ ಆತ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ. ಅಕಿರನ ತಾಯಿ ಸಾಧು ಹೆಂಗಸು. ಏಳು ಜನ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅಕಿರ ಕೊನೆಯವನು. ಅವನ ಅಣ್ಣಂದಿರು ಮೂವರು, ಅಕ್ಕಂದಿರು ಮೂವರು.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಕಿರ ಮೃದು ಸ್ವಭಾವದ ವಿಧೇಯ ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಪ್ತನಾಗಿದ್ದವನು ಕೆಯಿನೊಸುಕೆ ಉಗುಸ ಎಂಬ ಸಹಪಾಠಿ. (ಆತ ಮುಂದೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಲೇಖಕನಾಗಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದ.) ಆಗ ಅಕಿರನ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿದ್ದ ತಚಿಕವ ಈತನ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದ. ತಚಿಕವ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಆಧುನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮ ಉಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯವೆನಿಸಿತು.

ಶಾಲೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದ ಕುರೊಸವ ಶಾಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು, ಪುರಸ್ಕಾರಗಳೂ ದೊರೆತವು. ಆದರೆ, ತಂದೆಯ ಆದಾಯ ತುಂಬ ಮಿತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟು ತಕ್ಕಷ್ಟು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇವನೂ ಇವನ ಬಾಲ್ಯದ ಸಹಪಾಠಿ ಉಗುಸನೂ ಕೂಡಿ ಜಪಾನಿನ ಪ್ರೊಲಿಟೇರಿಯಟ್ (ಶೋಷಿತ ದುಡಿಮೆಗಾರ) ಕಲಾವಿದರ ಕೂಟದ ಸದಸ್ಯತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಈ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಕುರೊಸವನಿಗೆ ರಷ್ಯಾದ ೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆತ ಓದಿನಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದ. ತುಂಬ ಓದುವುದು, ಚರ್ಚಿಸುವುದು— ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಹವ್ಯಾಸಗಳಾದವು. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಟರ್ಗನೀಫ್, ದೊಸ್ತೊವೊಸ್ಕಿ—ಮುಂತಾದ ಲೇಖಕರು ಆತನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡು ಸೆರೆಹಿಡಿದರು. ದೊಸ್ತೊವೊಸ್ಕಿಯಂತೂ ಆತನ ಅತ್ಯಂತ ಮೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖಕನಾಗಿ ಜೀವನದುದ್ದವೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡ, ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ.

ಕೌಮಾರ್ಯ ಯೌವನಗಳಲ್ಲಿ ಕುರೊಸವನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಈತನ ಅಣ್ಣ ಹೆಯಿಗೊ. ಆತನಿಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ. ಆತ ತಂದೆಯ ಇಚ್ಛೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ 'ಬೆನ್‌ಶಿ'ಯಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ. (ಚಲನಚಿತ್ರ ಮೂಕವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ತೆರೆಯ ಎದುರು ನಿಂತು ಚಿತ್ರದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ 'ಬೆನ್‌ಶಿಗಳು' ಎಂದು ಹೆಸರು.) ಅಲ್ಲದೆ—ಆತ ತಾನು ಮೆಚ್ಚಿದವಳನ್ನೇ ಹಟದಿಂದ ಮದುವೆಯಾಗಿ, ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ. ಕುರೊಸವ ತಂದೆಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ : ಆತನ ಜೊತೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪಗಳು, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು—ಮುಂತಾದವನ್ನು

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳು

ಸೂಚನೆ : ೧. ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಮೊದಲಿಗೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅನಂತರ, ಮೂಲ ಜಪಾನಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

೨. ಚಿತ್ರ ಪರಿಚಯದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಉದ್ಧೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಕುರೊಸವನದೇ.

೧. **SANSHIRO SUGATHA**

ಸುಗತ ಸನ್‌ಶಿರೊ / ೮೦ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೩

ಆಗಷ್ಟೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪೂರ್ವಕಾಲೀನ (ಮೆಜಿ ಯುಗ ೧೮೬೮–೧೯೧೨) ಚಿತ್ರ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಜಪಾನಿನ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಯ ಮಲ್ಲವಿದ್ಯೆ 'ಜುಜಿತ್ಸು.' ಮುಂದೆ, ಯೋಗಬಲವನ್ನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ 'ಜುಡೊ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅದರ ಪ್ರವರ್ತಕ ಸುಗತ ಸನಶಿರೊ ಎಂಬಾತನ ವಿದ್ಯಾಸಾಧನೆ ಇದರ ವಸ್ತು. ಆತ ಗುರುವಿನ ಬಳಿ ಹೋಗಿ, ಜುಜಿತ್ಸು ಪಂಥದ ವಿರೋಧವೇ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಆತಂಕಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ, ಶ್ರಮಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದ ಜುಡೊ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ಬದುಕನ್ನೂ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯಸತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾವಿಗೆ ಅಂಜದಿರುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನೂ ಸಾವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಬದುಕನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವಾಗ ಯುದ್ಧಕಾಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಿನೆಮಾದ ಮೇಲೆ ಸರ್ಕಾರದ ಹತೋಟಿ ಬಿಗಿಯಾಗಿತ್ತು. ["ರಾಷ್ಟ್ರದ ನೀತಿಗನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಕಠಿನ ನಿಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಹೇಳುವುದನ್ನು ಆದಷ್ಟೂ ಸಿನೆಮೀಯವಾಗಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದೆ."]

೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ—ಶಿಗೆಓ ತನಕ ಎಂಬಾತ ೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸೆಯಿಚಿರು ಉಚಿಕವ ಎಂಬಾತ ೧೯೬೫ ರಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರು.

೨. **THE MOST BEAUTIFUL**

ಇಚಿಬನ್ ಉತ್ಸುಕುಶಿಕು / ೮೫ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೪

ಲೆನ್ಸ್ ಬೈನಾಕುಲರ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಯಂತ್ರಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹುಡುಗಿಯರ ಕಥೆ ಇದು. ಅದು ಯುದ್ಧಕಾಲವಾಗಿದ್ದು, ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ ಆ ಹುಡುಗಿಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹಗಲಿರುಳು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ತ್ಯಾಗ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ದುಡಿಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಹೃದಯಂಗಮ ಚಿತ್ರ.

["ಈಗಲೂ ಆ ಚಿತ್ರ ನನಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ."]

೩. **SANSHIRO SUGATHA–PART TWO**

ಜೊಕು ಸುಗತ ಸನ್‌ಶಿರೊ / ೮೩ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೫

ಸುಗತ ಸನ್‌ಶಿರೊನ ಕಥೆ ಈ ಚಿತ್ರನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಆತನ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ತೀರಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕನಿಷ್ಠವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರ.

ಪ್ರಚಾರದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆತನಿಗೆ ಏನೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮುಜುಗರವಿತ್ತು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಟೆಲಿವಿಜನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಡೆತನಕ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಜಪಾನಿನ ಏಕೈಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರವ್ಯಕ್ತಿ—ಎಂದು ಕೂಡ ಆತ ಹೆಸರುಗೊಂಡ. ಕಲಾವಿದರ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಭ್ಯತೆಗೆ ವಿರೋಧವೂ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಅವಮಾನವೀಯವೂ ಆದ ಕಿಂವದಂತಿಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳುವ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ SCANDAL ಎಂಬ ಆತನ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾದಂತಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತನ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ವದಂತಿಗಳು ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದುವಂತೆ. ಆತ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿ ಏಕಮುಖಿಯಾದ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತಂತೆ. (ವದಂತಿ ಹಬ್ಬಿಸುವ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಕುತೂಹಲದ ಬಗ್ಗೆ ಆತನಿಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೂಡಲು ಇದೂ ಕಾರಣವಿದ್ದೀತು.) ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಗನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಖ್ಯಾತನಾದ ಮೇಲೆ ಯಾವತ್ತೂ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಅಂದಾಜು ಪಟ್ಟಿದ ಎರಡು ಮೂರು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಖರ್ಚು ಮಾಡುತ್ತ ನಿರ್ಮಾಪಕರನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆತನ 'ಯಜಮಾನಿಕೆ'ಯ ಗತ್ತಿಗಾಗಿ ಆತನಿಗೆ 'ಚಕ್ರಪತಿ' ಎಂಬ ಅಡ್ಡಹೆಸರು ಬಿದ್ದುಹೋಗಿತ್ತು. (ಆದರೆ, ಆತನ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರೆಲ್ಲ ಆತನ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.) ಆ ಅಡ್ಡಹೆಸರನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕುಚೋದ್ಯ ಮಾಡುವುದೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಯಾಗಿಹೋಗಿತ್ತು.

ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ತನ್ನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಎಡಪಕ್ಷದ ಕಡೆ ಆತನ ಒಲವಿದ್ದದ್ದು ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ವೈಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಕೂಡ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿದೆ.) ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮುಷ್ಕರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತ, ಉದ್ಯೋಗಪತಿಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದ. ೧೯೭೧ ರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ, ಆತ ತನ್ನ ಕತ್ತು ಕುಯ್ದುಕೊಂಡು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಕಾರಣ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಸುದ್ದಿಯಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು.

೧೯೭೫ ರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈಗ, ಆತ ತನ್ನ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ದಿನಗಳನ್ನು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಯಃ ನೆಮ್ಮದಿಯಲ್ಲೇ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿಯ ತರುಣ ಕಾರ್ಮಿಕ ತನಗೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿರುವ ಹುಡುಗಿಯೊಡನೆ ಕಳೆಯುವ ಒಂದು ಭಾನುವಾರ—ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ವಸಂತಕಾಲದ ರಮಣೀಯವಾದ ದಿನ ; ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಹರ್ಷದಿಂದ ಆ ರಜಾದಿನವನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಆಸೆ ; ಆದರೆ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೂ ಇದ್ದ ಹಣ ಕೇವಲ ಮೂವತ್ತೈದು ಯೆನ್. ಆಟ ಸಂಗೀತ ಮೋಜುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಯಾವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಅಪಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದಾಗ ಅವಳು ಭಯಗೊಂಡು ಓಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಮೇಲೆ ಆಕೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದಾಗ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಹೊಟೆಲ್‌ಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಹಣ ಸಾಲದೆ ಆತನ ಕೋಟ್ ಅಡವಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ, ಸಂಜೆಯ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ತೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮೋಜಿನಕನಸು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಭ್ರಮಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಲೆದು ಖುಶಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಭಾನುವಾರ ಕೂಡೋಣ ಎಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಂಡು ಅಗಲುತ್ತಾರೆ.

["ಈ ಚಿತ್ರ. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಚಿತ್ರವೊಂದರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ್ದು. ಇದರ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಅಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರನಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು ತುಂಬ ಇದೆ ಎನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಲಸಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಹೇಗೂ, ಇದು ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರವಂತೂ ಅಲ್ಲ."]

೭. **ONE WONDERFUL SUNDAY**
ಸುಬರಶಿಕಿ ನಿಚಿಯೊಬಿ / ೧೦೮ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೭

ನಗರದ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಗಲೀಜು ಕೆರೆ. ಪ್ರಾಯಃ, ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಾಂಬ್ ಬಿದ್ದು ಹೊಂಡವಾದಲ್ಲಿ ನೀರು ನಿಂತು ಕೆರೆಯಾದದ್ದು. ಎದುರು, ಯುದ್ಧಾನಂತರ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಅಂಗಡಿಗಳ ಸಾಲು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಮಿ–ಕೊಳಕುರೋಗಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಆ ಕೆರೆಯ ಸುತ್ತ ಸಹಸ್ರಾರು ಜನ, ಅದನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಥವಾ–ರೋಗಗ್ರಸ್ತ ಕೊಳಕು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಆ ಕೆರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಪುಂಡರ, ಯುದ್ಧಾನಂತರ ಪ್ರಬುದ್ಧರಾದ ಒರಟು ತರುಣರ, ದರೋಡೆಕೋರರ ಪ್ರಾಸ್ತವ್ಯ. ಭಯ ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಹರಡಿ ಅವರು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮುಖಂಡನೊಬ್ಬ ಗಾಯಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಡಾಕ್ಟರ್ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಡಾಕ್ಟರ್ ಅವನ ತೋಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಗುಂಡನ್ನು ಹೊರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗಲೇ ಆತನಿಗೆ ಕ್ಷಯ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಡಾಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಈ ದರೋಡೆಕೋರನ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ—ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಜೈಲು ಸೇರಿದ್ದ ದರೋಡೆಕಾರರ ಹಳೆಯ ಮುಖಂಡ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿ ಬಂದು ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ, ಕ್ಷಯರೋಗದಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡ ತರುಣ ಮುಖಂಡ ಸ್ಥಾನ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಈತ, ಹಿಂಸೆಯ ಪಶುವಾಗಿದ್ದ ಆ ಹಿರಿಯ ಮುಖಂಡನ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ, ಆತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಸೋತು, ತಾನೇ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕೆರೆ ಹಾಗೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

["ಈ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅಂತೂ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ನಾನು ನಾನೇ ಆಗಿದ್ದೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನನ್ನದೇ ಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತಾರೂ ಅಲ್ಲ, ನಾನೇ, ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾನೇ ತಯಾರಿಸಿದ್ದು."]

೮. **DRUNKEN ANGEL**
ಯೊ ಇಡೊರೆ ತೆನ್‌ಶಿ / ೯೮ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೮

ಇದರ ಮೂಲಪ್ರತಿ ೧೫೧ ನಿಮಿಷಗಳದ್ದಿದ್ದು, ೯೮ ನಿಮಿಷಗಳ ಸಂಗ್ರಹಪ್ರತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಿಡುಗಡೆಹೊಂದಿದೆ.

["ಒಮ್ಮೆ ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ತಂಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಬಿಸಿ ಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ, ಅಷ್ಟೆ."]

೪. THEY WHO STEP ON THE TIGER'S TAIL
ತೊರ ನೊ ಓ ಒ ಫುಮು ಒಟೊಕೊಟಚಿ :
೫೮ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೫

ನೊಹ್ ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯ ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಒಬ್ಬ ದಳಪತಿ, ತನ್ನ ಸಹೋದರನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಹೋಗುವುದು ಕಥೆ. ಈ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು, ಮಾನವೀಯ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಕುರೊಸವ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತ, ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ್ದು ೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ.

೫. THOSE WHO MAKE TOMORROW
ಅಸು ಒ ತ್ಸುಕುರು ಹಿಟೊಬಿಟೊ / ೮೧ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೬.

ಕುರೊಸವ, ಯಮಮೊಟೊ ಮತ್ತು ಸೆಕಿಗವ— ಈ ಮೂವರು ಕೂಡಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಟೊಹೊ ಕಂಪೆನಿಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಕಲಾವಿದ–ತಂತ್ರಜ್ಞರ ಮುಷ್ಕರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನೇರ ಪ್ರಚಾರಚಿತ್ರವಾಗಿ ಇದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತು.

ಕೆಲಸಗಾರನಾಗಿದ್ದರೂ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಳ ಪಡೆಯುವವನಾಗಿ ಮುಷ್ಕರಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮುಷ್ಕರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಆತನ ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು (ಒಬ್ಬಳು ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ಗರ್ಲ್. ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ನರ್ತಕಿ)—ಇವರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆ ಇದು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ತಂದೆಯೂ ಈ ಮುಷ್ಕರದ ಅನಿವಾರ್ಯವನ್ನರಿತು ತಾನೇ ಮುಷ್ಕರದ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಮೂರು ಜನ ಕೂಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುರೊಸವನ ಪಾಲೆಷ್ಟು ಎನ್ನುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ ತಿಳಿಯದು.

೬. NO REGRETS FOR OUR YOUTH
ವಗ ಸೆಯಿಶುನ್ ನಿ ಕುಯಿನಶಿ / ೧೧೦ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೬

ಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ, ಆಡಳಿತದ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ನಿವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಮಗಳು ಆತನ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆ ಶಿಷ್ಯನೂ ಜೈಲು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದೊಡನೆ ಆಕೆ ಅವನ ಜೊತೆ ಹೋಗಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅನಂತರ, ಆತನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹಿಡಿದು ಗುಪ್ತಚಾರನೆಂದು ಆಪಾದಿಸಿ ಮರಣಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ತನ್ನ ನಗರಜೀವನದ ಸುಖವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಆತನ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ರೈತರ ಮಧ್ಯೆ ಬೆರೆತು ಬದುಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಒರಟರ ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕು ಕಷ್ಟದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದು, ಆಕೆ ನಗರಕ್ಕೆ ವಾಪಸಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಯುದ್ಧದ ಸಂಶಯ ಹಿಂಸೆಗಳು ಈಗ ಮುಗಿದಿದ್ದರೂ ತಾನು ಹಿಂದೆ ಬದುಕಿದ ನಗರ ಈಗ ತನಗೆ ಸ್ಥಾನವಲ್ಲ ಎಂದು ಅರಿತು ಪುನಃ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿ, ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದಾತನ ಹಳ್ಳಿಗೇ ಮರಳುತ್ತಾಳೆ.

["ನಾನೇ ಹೇಳಬೇಕಾದ ನನ್ನದೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಂಥ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಆತ್ಮಗೌರವದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಜಪಾನ್ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಆತ್ಮಗೌರವದಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಿದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶ."]

ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರ ಗೌರವ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮತ್ತೆ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನ್ಯಾಯಕ್ರಮ ಜರುಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಆತನ ಮಗಳು ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಕಿಂವದಂತಿಗಳ ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಲಾಯರ್‌ನ ಪ್ರವೇಶವಾದಮೇಲೆ, ಆತನ ಒಳತೋಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಹೋಗಿ. ತನ್ನ ಏಕಸೂತ್ರತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ["ಇದೊಂದು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಚಿತ್ರ. ಈ ಉಬ್ಬರದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗುವುದನ್ನೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ್ದು ಇದು."]

ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ವಿಸ್ತೃತ ವಿಮರ್ಶೆಯಿದೆ. ೧೯೬೪ ರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಟಿನ್ ರಿಟ್ ಎಂಬಾತ ಇದನ್ನು THE OUTRAGE ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಿಸಿದ.

೧೨. **RASHOMON**
ರಶೋಮೋನ್ / ೮೮ ನಿಮಿಷ / ೧೯೫೦

೧೩. **THE IDIOT**
ಹಕುಚಿ / ೧೬೬ ನಿಮಿಷ / ೧೯೫೧

ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾಲೇಖಕ ದಾಸ್ತೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಚಿತ್ರವಿದು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ದುರ್ಬಲನಾಗಿದ್ದು ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಯಕ ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ ; ಇಲ್ಲಿ, ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ ; ಒಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಗಾಢ ಪ್ರೀತಿ. ಎರಡನೆಯವಳಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ; ಮೊದಲನೆಯವಳು ಈತನಿಗೆ ಒಲಿದು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ. ಈ ಮೊದಲನೆಯವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ ; ಇಬ್ಬರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಈ ಜಡಕುಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಿಗುವಾಗಿ, ನಾಯಕನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಮೊದಲನೆಯಾಕೆಯನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರೂ ಹುಚ್ಚರಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. (ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರ —ಮೊದಲನೆಯವ, ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿಗೇ ಮರಳುತ್ತಾನೆ ; ಎರಡನೆಯವ, ಕೊಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸಲು ಸೈಬೀರಿಯಾಕ್ಕೆ ರವಾನೆಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.)

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ; ಮೂಲದ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಜಪಾನಿ ಪಾತ್ರಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರ, ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕುರೊಸವ ರಷ್ಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡವ. ಅದರಲ್ಲೂ ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಆತನಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯನಾಗಿದ್ದ. ಈ ಕಾರಣ, ಆತ, ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖಕನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ತೆರೆಗಿಳಿಸಲು ಹೋಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪೇಲವವಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೊಂದು ಭಾರೀ ಅಯಶಸ್ವಿ ಚಿತ್ರ.

["ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಣ ತುಂಬ ಕಷ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು. ದಾಸ್ತೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಭಾರದಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ......ಇದು ಭಾರೀ ಸೋಲು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಸೋಲನ್ನಾದರೂ ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವಮಾನವಲ್ಲ."]

ಮೂಲ ಪ್ರತಿ ೨೬೫ ನಿಮಿಷಗಳದ್ದು ; ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ್ದು ೧೬೬ ನಿಮಿಷಗಳ ಸಂಗ್ರಹಪ್ರತಿ ಮಾತ್ರ.

೯. **THE QUIET DUEL**
ಶಿಜುಕನರು ಕೆಟ್ಟೊ / ೯೫ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೯

ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಪೆಸಿಫಿಕ್ ದ್ವೀಪವೊಂದರ ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ತರುಣ ವೈದ್ಯ, ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗ ಅಂಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಆತ ಊರಿಗೆ ಮರಳಿ, ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟರೂ, ಆಕೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಈತನಿಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಅನಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಬೇರೆ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈತನಿಗೆ ಸಿಫಿಲಿಸ್ ಅಂಟಿಸಿದ ಸೈನಿಕ ಒಮ್ಮೆ ಪೊಲೀಸರ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾಗ, ಈ ವೈದ್ಯನಿಗೆ ಪುನಃ ಆತನ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ; ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಗೆ, ವಿಕೃತಶಿಶು ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಸತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವೈದ್ಯನಿಂದಾಗಿ ಆಕೆ ಬದುಕಿ ಗುಣಹೊಂದುತ್ತಾಳೆ; ಸೈನಿಕ ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ತರುಣ ವೈದ್ಯ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಗೇ ಬದುಕನ್ನು ಮುಡಿಪಿಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿತ ಒಬ್ಬ ನರ್ಸ್ ಈತನ ಜೊತೆಯಾಗಿ ದುಡಿಯಲು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಕುರೊಸವ ತನ್ನದೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ತಂಡವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಆ ತಂಡದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಚಿತ್ರದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯ ಹುಚ್ಚನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಮೂಲ ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಅನಂತರ ಬದಲಾಯಿಸಲಾಯಿತು. ["ಈ ಚಿತ್ರ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ.........ಇದರಲ್ಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾನು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸದೆ ಹೋದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."]

೧೦. **STRAY DOG**
ನೊರ ಇನು / ೧೨೨ ನಿಮಿಷ / ೧೯೪೯

ಒಬ್ಬ ತರುಣ ಪತ್ತೆದಾರ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಬಸ್ಸೊಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪಿಸ್ತೂಲು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪಿಸ್ತೂಲು ತೀರ ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರ ಕಳವು ಆತನನ್ನು ಚಿಂತೆಗೀಡುಮಾಡುತ್ತದೆ; ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕೊಲೆ ನಡೆದಾಗ, ಅದು ನಡೆದದ್ದು ತನ್ನ ಪಿಸ್ತೂಲಿನಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಕೊಲೆಗಾರನನ್ನು ಸಾಹಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು ತನ್ನ ಪಿಸ್ತೂಲನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ನಿಜಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶೋಧ, ಅದೂ ಬೃಹತ್‌ನಗರವೊಂದರ 'ನರಕಭಾಗ'ಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶೋಧ, ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ["ಸಿಮೆನೊನ್‌ನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲು ಹೊರಟು ಸೋತೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ನನಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳಿದ್ದೂ ಆಳವಾದ ಒಂದೂ ಚಿಂತನೆಯಿಲ್ಲದ ಚಿತ್ರ ಇದು."]

೧೧. **SCANDAL**
ಶುಬುನ್ / ೧೦೪ ನಿಮಿಷ / ೧೯೫೦

ಒಬ್ಬ ತರುಣ ಪೇಂಟರ್‌ಗೆ ಪರ್ವತಧಾಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ್ತಿಯ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಕಿಂವದಂತಿಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತವಾದ ಒಂದು ಪತ್ರಿಕೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಹೆಸರು ಕೂಡಿಸಿ ಕುಚೋದ್ಯದ ವದಂತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ದಾವೆ ಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇವರ ಲಾಯರ್, ತನ್ನ ರೋಗಗ್ರಸ್ತ ಮಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೆಯವರಿಂದ ಅನೈತಿಕವಾಗಿ ಹಣ ತಿಂದು ಕೇಸು ಕೆಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಆತ. ತನ್ನ ವಕೀಲಿ ಸನ್ನದು ರದ್ದಾಗುವುದನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ, ತನ್ನ ಅನೈತಿಕ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ತಾನೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಿ ಈ

XLVII ರಶೋಮೋನ್

ಸಮುರಾಯ್ ವೀರನೊಬ್ಬ ಊರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಕಳ್ಳ ಒಂದು ಮಗುವನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತ ಆ ಸಮುರಾಯ್, ಚಾತುರ್ಯ ಸಾಹಸಗಳಿಂದ ಆ ಕಳ್ಳನನ್ನು ಕೊಂದು ಮಗುವನ್ನುಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಊರಿನವರು ಆತನ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಬೇಡಿಕೊಳುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು. ತನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಐದು ಜನ ನಿಷ್ಣಾತ ವೀರ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ರೈತನೊಬ್ಬನ ಅರೆಹುಚ್ಚು ಮಗ ತಾನೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬರಲು ಆತನನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಏಳು ಜನ ಕೂಡಿ ಹಳ್ಳಿಯ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಭಯಭೀತ ರೈತರನ್ನು ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ, ಡಕಾಯಿತರ ನೆಲೆಗೆ ಮುತ್ತಿಗೆಯಿಕ್ಕಿ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಭಾರೀ ಕಾಳಗ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರೈತರು ಶೌರ್ಯದಿಂದ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ಡಕಾಯಿತರು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪಾಗಿ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಅವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೋರಾಟದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂವರು ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳು ಮಾತ್ರ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಡಕಾಯಿತರ ನಾಶವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಗರು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡ ಸಮುರಾಯ್ ನಾಯಕ, 'ನಾವು ಕಳೆದು ಕೊಂಡೆವು, ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಗೆದ್ದರು' ಎಂದುಕೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿಂದ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನವಸಾಹಸದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡುವ ಈ ಮಹೋನ್ನತ ಚಿತ್ರ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ'ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಚಿತ್ರ ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಜಪಾನಿನ ಹೊರಗೆ ಎಲ್ಲೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗದೆ ಉಳಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯೆಂದೂ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕುರೊಸವ ಕೂಡ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು IKIRU ತನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದವು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್ ಸ್ಟರ್ಜಸ್ ಎಂಬಾತ ಇದನ್ನು THE MAGNIFICIENT SEVEN ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿದ.

೧೬. RECORD OF A LIVING BEING
ಇಕಿಮೊನೊ ನೊ ಕಿರೊಕು / ೧೧೩ ನಿಮಿಷ / ೧೯೫೫

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಾರನಾಗಿದ್ದು ಕುರೊಸವನ ಜತೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ದುಡಿದಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಆತನ ಆಪ್ತನಾಗಿದ್ದ ಹಯಸಕ ಎಂಬಾತ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದು ಮಲಗಿದಾಗ, ನೋಡಲು ಹೋದ ಕುರೋಸವನಿಗೆ ಆತ ಈ ಕಥೆ ಸೂಚಿಸಿದನಂತೆ. ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಹಯಸಕ ತೀರಿಕೊಂಡದ್ದು ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಭಾರೀ ಆಘಾತವಾಯಿತು.

ಟೊಕಿಯೊದ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಮೊಕದ್ದಮೆ ಬಂದಿದೆ. ಶ್ರೀಮಂತ ಉದ್ಯಮಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಆಸ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾರಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಹೋಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಅಣುಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿದೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಬದುಕುವುದು ಭಯಂಕರ ಅಪಾಯ ಎಂಬ ಗೂಢ ಭಯ ಹೇಗೋ ಆತನಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕಿದೆ. ಹೆಂಡತಿ, ಮಕ್ಕಳು, ಉಪಪತ್ನಿಯರು ಮುಂತಾದವರ ಆತನ ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬ ಆತನ ವಿರುದ್ಧ ಮೊಕದ್ದಮೆ ಹೂಡಿದೆ. ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ ಕುಟುಂಬದವರ ಪರವಾಗಿ ತೀರ್ಪು ಕೊಟ್ಟರೂ ಆತನಿಗೇ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ. ಈ ಗೂಢ ಭಯ ಆತನನ್ನೂ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಮೇಲೆ, ಆ ಶ್ರೀಮಂತ ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದವರೊಡನೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ, ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಸಫಲನಾಗದೆ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರೆಲ್ಲ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿ ತನ್ನ ದಾರಿಗೆ ಬರಲಿ ಎಂಬ ಉಪಾಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಖಾನೆಗೆ ತಾನೇ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ತನ್ನ ಕಾರ್ಮಿಕರೆಲ್ಲ

ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ನೆನೆದು ವ್ಯಗ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಹುಚ್ಚನಾಗುತ್ತಾನೆ ; ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರತಜ್ಞನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ಕ್ರಮೇಣ, ಈತ ಹುಚ್ಚನೋ ತಾನೇ ಹುಚ್ಚನೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಕುರೊಸವ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರ ಅಂಥ ಮಹತ್ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭಾರೀ ಸೋಲುಂಟಾಯಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ. ಮಾನವನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಮೂಡಿಬರತೊಡಗಿದ ರಾಕ್ಷಸ ಭಯಾನಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡು ವಿಹ್ವಲವಾದ ಮಾನವೀಯ ಚೇತನ. ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಎದುರು ನಿಂತು ಕೈಯೆತ್ತಿ ಕೂಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕುರೊಸವನ ಮಹತ್ಕೃತಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಹತ್ಪ್ರಯತ್ನ. ["ತತ್ಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸದಿರುವ ಚಿತ್ರ ಅರ್ಥಹೀನ. ಚಿತ್ರಗಳು ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಸರಕಲ್ಲ.........ಈ ಚಿತ್ರ ಮಾಡಿಯಾದಮೇಲೆ ನನಗೆ ಒಂದು ಅಸಾಧ್ಯ ಭಾರ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡಂತೆನಿಸಿತು."]

೧೭. **THE THRONE OF BLOOD**
ಕುಮೊನೊಸು–ಜೊ/೧೧೦ ನಿಮಿಷ/೧೯೫೭

ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ತನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯ ಎನ್ನುವ ಕುರೊಸವ ಅದನ್ನಾಧರಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಕಥೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದೇ. ಆದರೆ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸ್ಕಾಟ್‌ಲಂಡ್‌ನ ಮೂಲಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜಪಾನ್ ಕಥೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದೆ. ಸೇನಾಧಿಪತಿ ವಶಿಜು ಮತ್ತು ಆತನ ಮಿತ್ರ ಸೇನಾಪತಿ ಮಿಕಿ ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾದಿತಪ್ಪಿ ತೊಳಲುವಾಗ, ಒಬ್ಬ 'ಜಕ್ಕಿಣಿ'ಯನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಶಿಜು ರಾಜ್ಯವಾಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಮಿಕಿಯ ಮಕ್ಕಳು ರಾಜತ್ವದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಆ ಜಕ್ಕಿಣಿಯ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿ ವಶಿಜುನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜತ್ವದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಆತ, ತನ್ನ ಪತ್ನಿ ಅಸಜಿಯ ಪ್ರಚೋದನೆ ಸಹಕಾರಗಳಿಂದ ಮೊದಲು ರಾಜನನ್ನೂ ಅನಂತರ ಮಿತ್ರ ಮಿಕಿಯನ್ನೂ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಮಿಕಿಯ ಪುತ್ರ. ಹಗೆ ಸಾಧಿಸಿ ಈತನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಪತ್ನಿ ಅಸಜಿ ಮೃತಶಿಶುವಿಗೆ ಜನ್ಮಕೊಟ್ಟು ಹುಚ್ಚಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇಲ್ಲಿ, ಮೂಲಕಥೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು—ಅಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಚ್‌ಗಳಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಜಕ್ಕಿಣಿ ; ಅಸಜಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯೆನ್ನುವುದು ಹಾಗೂ ಆಕೆ ಮೃತಶಿಶುವನ್ನು ಹಡೆದು ಹುಚ್ಚಳಾಗುವುದು—ಇವು ಜಪಾನಿ ನೊಹ್ ನಾಟಕಶೈಲಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ರಂಗನಾಟಕವನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಮೂಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಹಾಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರೊಸವನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದೂ, ಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿಳಿಸಿದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾರದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

["ಜಪಾನಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಇತಿಹಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ......ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಾನು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನ SEVEN SAMURAI ಮತ್ತು THE THRONE OF BLOOD."]

XLIX ರಶೋಮೊನ್

೧೮. THE LOWER DEPTHS

ಡೊನ್ ಜೊಕೊ/೧೩೭ ನಿಮಿಷ/೧೯೫೭

ರಷ್ಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗೋರ್ಕಿಯ ಹೆಸರಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಕಥೆ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೂಲವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗೋರ್ಕಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ರಷ್ಯಾದ ಅವನತಿಯ ದಾರುಣ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ, ಜಪಾನಿನ ಎಡೊ ಯುಗದ (೧೬೦೩–೧೮೬೮) ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ; ರಷ್ಯದ ಕಥೆ ಜಪಾನಿ ಕಥೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಮತೆಯ ಫಲವಾದ ಪೋಲಿಗಳು ಪಟಿಂಗರು ಪೋಕರಿಗಳು ಮುತ್ತಾಳರು ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ 'ಕ್ಷುದ್ರ'ರು ಹೇಗೆಹೇಗೋ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ವಾಸಿಸುವ ಒಂದು ಅಸಹ್ಯ 'ವಠಾರ'ದ ಬದುಕಿನ ಹಸಿ ದಾಖಲೆ ಇದು; ಒಂದು ಮುಖ್ಯಕಥೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲದ 'ಪ್ರಸಂಗ'. ಗೋರ್ಕಿಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಕೊಂಚ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಕುರೊಸವನ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆ ವಿಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಕೊಂಚ ಢಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ವಿಷಮ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಮಾನವತೆ ವಿರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗೋರ್ಕಿಯಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಈ ಕೃತಿ. ಗೋರ್ಕಿಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ತಾನು ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ, ಕುರೊಸವ.

["ಗೋರ್ಕಿಯ ಕೃತಿ ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತ ಕಾವಳವಲ್ಲ. ಅದು ತುಂಬ ತಮಾಷೆಯಾಗಿರುವಂಥದು......ಅಲ್ಲಿ ಆತ, ಕಾಣಿಸುವುದು ಬದುಕಬೇಕೆಂಬ ಛಲವುಳ್ಳ ಜನರನ್ನು. ಅಂಥವರನ್ನು ಆತ 'ತಮಾಷೆ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನ, ರಂಜಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಆರಾಮಾಗಿ ಕೂತು ನೋಡಿ ಖುಷಿಪಡಬೇಕು ಎಂದು ನನ್ನ ಆಸೆ."]

೧೯. THE HIDDEN FORTRESS

ಕಕುಶಿ ಟೊರಿಡೆ ನೊ ಸನ್–ಅಕುನಿನ್/ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೧೩೯ ನಿಮಿಷ/೧೯೫೮

೧೬ ನೇ ಶತಮಾನದ ಜಪಾನ್; ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳು ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಲ. ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರಿ, ಶತ್ರುಗಳ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ತನ್ನ ಪರಿವಾರ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತುಗಳ ಸಮೇತ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಪಕ್ಕದ ಮಿತ್ರರಾಷ್ಟ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಸಂಚು ತಿಳಿದ ಶತ್ರುಗಳು ಆಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕೊಟ್ಟವರಿಗೆ ಭಾರೀ ಬಹುಮಾನ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಕೆಯ ಸೇನಾಧಿಪತಿಯೊಬ್ಬ ಪಲಾಯನದ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದ ಇಬ್ಬರು ರೈತರೂ ಜತೆಗಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೇನು ಕೆಲ ಹೆಜ್ಜೆ ದಾಟಿದರೆ ರಾಜ್ಯದ ಎಲ್ಲೆ ಕಳೆದು, ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುವ ಮಿತ್ರರಾಜ್ಯ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ—ಎಂದಿರುವಾಗ, ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸೆರೆ ಹಿಡಿದ ಸೇನಾಪತಿ, ಪಲಾಯನದ ನಾಯಕನಾಗಿರುವ ಸೇನಾಧಿಪತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಸಿಕ್ಕು, ಸೋಲು ಅನುಭವಿಸಿ, ಜೀವಪರ್ಯಂತ ಮರೆಯಲಾಗದ ಅಪಮಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವನು. ಆತ ಇವರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಮೇಲೆ, ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ರಾಜಕುಮಾರಿ ಮಿತ್ರರಾಜ್ಯದ ಆಶ್ರಯ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಜಪಾನಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕಥೆ ಹೊಸತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವ, ಒಂದು ಸವಕಲು ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮನೋಹರವಾದ ಅನುಭವವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಕುರೊಸವನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ 'ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ' (wide sereen)ಯ ಚಿತ್ರ. ಇದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ' ಯವೇ. ವಿಸ್ತೃತತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೂಡ ಈ ಚಿತ್ರದ ಹೆಚ್ಚಳ. ಭಾರೀ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಕಬಳಿಸಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಕುರೊಸವನ ಇತರ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಾರೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

೨೦. **THE BAD SLEEP WELL**
ವರುಇ ಯಟ್ಸು ಹೊಡೊ ಯೊಕು ನೆಮುರು/ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೧೫೧ ನಿಮಿಷ/೧೯೬೦

ಸರ್ಕಾರಿ ಗೃಹನಿರ್ಮಾಣ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನ ಮಗಳು, ತಂದೆಯ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಕೊಯಿಚಿ ನಿಚಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮದುವೆಯ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸುದ್ದಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುತ್ತದೆ—ಐದು ವರ್ಷ ಹಿಂದೆ, ಸಂಸ್ಥೆಯ ನೌಕರನೊಬ್ಬ ಸತ್ತಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ 'ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ'ಯೆಂದು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು. ಮದುವೆಯಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಡುವೆ, ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದೂರು ಹಬ್ಬಿ ಪೋಲಿಸ್ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿರಪರಾಧಿ ನೌಕರರನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಒಡ್ಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು, ನಿಚಿ ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಮದುವೆಗೆ ಐದು ವರ್ಷ ಹಿಂದೆ ಕೊಲೆಯಾದವ ನಿಚಿಯ ತಂದೆಯೇ. ಆಗಿನಿಂದ ಆತನಿಗೆ, ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಯ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ. ಈಗ ಆತನೇ ಮುಂದಾಗಿ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈತನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಹಾಗೂ ಈತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯಳಾದ ಈತನ ಪತ್ನಿ, ತನ್ನ ತಂದೆ ಅಂಥವನಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಆತನ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ; ತಂದೆ, ನಿಚಿಯನ್ನೂ ಆತ ರಕ್ಷಿಸಿದ ನೌಕರರನ್ನೂ ಕೊಲೆಮಾಡಿಸಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

["ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬಲ್ಲ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಆಸೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವೆನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಹೀನವಾದ ಘೋರ ಅಪರಾಧ. ಅದನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದು ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಎಂದು ನಾನು ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ."]

ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಈ ತನಕವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ (೩–೪ ಬಿಟ್ಟು) ಟೊಹೊ ಕಂಪೆನಿಗಾಗಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕುರೊಸವ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಂಸ್ಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದರ ಮೊದಲಚಿತ್ರವಾಗಿ ಇದನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ.

೨೧. **YOJIMBO**
ಯೊಜಿಂಬೊ/೧೧೦ ನಿಮಿಷ/ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೧೯೬೧

ಊರೂರು ತಿರುಗುತ್ತ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯ ಬಲದಿಂದ ಅನ್ನ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಬ್ಬ ಬಿಡು (ಯಜಮಾನನಿಲ್ಲದ) ಸಮುರಾಯ್ ಒಂದು ಊರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ರೇಶಿಮೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಾಕೆ (ಮದ್ಯ) ವ್ಯಾಪಾರಿ—ಈ ಇಬ್ಬರ ಹಗೆತನದಲ್ಲಿ ಊರು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಹೊಡೆದಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇಡೀ ಊರು ಭಯೋದ್ರೇಕದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿರುವ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆ ಸಮುರಾಯ್ ಒಮ್ಮೆ ಈ ಪಕ್ಷ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಆ ಪಕ್ಷ ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಇಬ್ಬರ ಕಾದಾಟದಲ್ಲಿ ರಂಜನೆಯನ್ನೂ ಹಣವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳು ಕಾದಾಡಿ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿ ಊರು ನಿರ್ಜನ ಶಾಂತವಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾದಾಟದ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ, ಸದ್ಯದ ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಿರರ್ಥಕ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಆ ಹಿಂಸೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಮೂರ್ಖತನವನ್ನೂ ನಿಜವಾದ ಪೌರುಷದ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿನ ಮೂರ್ಖ ಹಿಂಸ್ರ ಜಗತ್ತು ಹೇಗೆ ನಗೆಪಾಟಲಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ—ಇಂಥ ಗಹನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು—ಕುರೊಸವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢ ಚಿತ್ರತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಅಪೂರ್ವವೆನ್ನುವಂಥ ಅಪಾರ ಆರ್ಥಿಕ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಚಿತ್ರ ಇದು, ["ಕೆಟ್ಟದು ಕೆಟ್ಟದರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಇಂಥ ಮೂರ್ಖ ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ನನ್ನ ಆಸೆ. ಆದರೆ, ನಾವೆಲ್ಲ ದುರ್ಬಲರು. ಅದು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು......ಈ ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕ ಅಂಥ ಕಾದಾಟದ ಮಧ್ಯೆ ಧೀರನಾಗಿ ನಿಂತು ಅದನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ."]

೨೨ SANJURO
ತ್ಸುಬಕಿ ಸಂಜುರೊ/೯೬ ನಿಮಿಷ/ ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೧೯೬೨

ಕೆಲವು ತರುಣ ಉತ್ಸಾಹಿ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳು ನಗರದಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿರುವ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ, ಅದನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರುದ್ಧರಾಗಿ ಹೋರಾಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ತಾರುಣ್ಯ ದಾಟಿದ ಒಬ್ಬ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಮುರಾಯ್ ಅವರಿಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಶುಚಿ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅವಧೂತನಂತಿರುವ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ತಾತ್ಸಾರ ತೋರಿದ ತರುಣ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳು ಮುಂದೆ ಆತನ ಅರಿವು ಧೈರ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಿ, ಆತನ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆದು ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಜುರೊನಿಂದ ಜೀವರಕ್ಷೆ ಪಡೆದ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು, ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಮೃದುವಾಗಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೆ—'ಅಲ್ಪ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಜನರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಕೆಟ್ಟದು ; ನೀನು ಹರೆಯುದ ಕತ್ತಿಯಂತಿದ್ದೀಯೆ, ಸಂತೋಷ ; ಆದರೆ, ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಒರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿರಬೇಕು' ಎಂದು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜುರೊ ಖಲನಾಯಕನಂತಿರುವ ದುಷ್ಟ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಕತ್ತಿ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಕೊಂದು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ತರುಣ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳು ಅಪಾರ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಗೌರವಗಳಿಂದ ಆತನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವಾಗ. ಆತ ಅವರನ್ನು ಗದರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ—'ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿ, ಅದರಲ್ಲೇನು ಅದ್ಭುತ ? ಅವನೂ ನನ್ನ ಹಾಗೇ ಒರೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸದ ಕತ್ತಿಯಂತಿದ್ದ.........ಆ ತಾಯಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕತ್ತಿ ಒರೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೀವು ನಿಮ್ಮಹಾಗೇ ಇರಿ, ನನ್ನನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಡಿ, ಎಚ್ಚರಿಕೆ. ಹಾಗೇನಾದರೂ ಅನುಕರಿಸಹೊರಟರೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು ನಾನೇ ಕೊಂದುಹಾಕುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ವಿದಾಯ ಹೇಳಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ತತ್ತ್ವಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸೋಗಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮೋಜಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಎನ್ನುವಂತಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿಜವಾಗಿ, ಕುರೊಸವನ ಸಮಗ್ರ ಜೀವನತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.

೨೩. HIGH AND LOW
ತೆನ್‌ಗೊಕು ತೊ ಜಿಗೊಕು/೧೪೩ ನಿಮಿಷ/ ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/ ೧೯೬೩

ಗೊಂಡೊ ಶೂ ಕಂಪೆನಿಯೊಂದರ ಎಕ್ಸಿಕುಟಿವ್ ಡೈರೆಕ್ಟರ್. ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆ ಶೂ ತಯಾರಿಸುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಗ್ಗದವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರವಾದಾಗ, ಈತನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗದೆ, ತಾನು ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಈ ನಿರ್ಧಾರ ಬದಲಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಆಸ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಮಾರಿ ಕಂಪೆನಿಯ ಶೇರುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲು ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಡಕಾಯಿತರು ಈತನ ಮಗನನ್ನು ಕದ್ದೊಯ್ದಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅಪಾರ ಹಣ ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಬಹುದೆಂದೂ ಸುದ್ದಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಈತ. ತನ್ನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಕೂಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಹಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಮಗನಿಗಾಗಿ ಸುರಿಯಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮಗ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಅಪಹೃತನಾಗಿರುವವನು ತನ್ನ ಮಗನಲ್ಲ, ತನ್ನ ಮಗನ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿದ್ದ ತನ್ನ ಡ್ರೈವರನ ಮಗ ಎಂಬುದು ಆಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಡ್ರೈವರನ ಮಗನಿಗಾಗಿ ತಾನು ಅಷ್ಟು ಅಪಾರ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಬೇಕೆ ಎಂಬ ಒಳತೋಟಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಗೆ, ಪೋಲಿಸರೂ ಹಾಗೆ ಸಲಹೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರ ಮೇಲೆ, ಆ ಅಪಾರ ಮೊತ್ತದ ಹಣ ತೆರಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ರೈಲಿನ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಹಣ ಎಸೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ; ಡ್ರೈವರನ ಮಗ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಪೋಲಿಸರ ಶೋಧ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಲೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರನೆಯ ಒಬ್ಬ (ತರುಣ ವೈದ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ) ಬಂಧಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಮರಣದಂಡನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಯುವ ಮೊದಲು, ಆತನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ, ಗೊಂಡೊ ಆತನನ್ನು ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಗೊಂಡೊಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇವು: 'ನಿನ್ನ ಕರುಣೆ ಬೇಡುತ್ತಿಲ್ಲ; ತುಚ್ಛ ಬದುಕಿನ ನಿತ್ಯನರಕ ಅನುಭವಿಸಿ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾವು ನರಕಗಳ ಹೆದರಿಕೆ ನನಗಿಲ್ಲ. ನಿತ್ಯವೂ ನನ್ನ ಕೊಳಕು ಕೊಂಪೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಾನು ನಿನ್ನ ಮಹಲಿನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅದು ಸ್ವರ್ಗವೇ ಸರಿ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ದಿನವೂ ಹಾಗೆ ನೋಡುತ್ತ ನಿನ್ನ

ಬಗ್ಗೆ ಹಗೆತನ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಹಗೆತನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೇ ಮುಂದೆ ನಾನು ಬದುಕಿದ್ದು. ನಿನ್ನಂಥ ಜನರನ್ನು ಕಾಡುವುದೆ ನನ್ನಂಥವರಿಗೆ ಮೋಜು ಕೊಡುವ ಏಕೈಕ ಸಾಧನ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಆಗ ನನಗೆ ಅರಿವಾಯಿತು......... ..ಸತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ನರಕ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಭಯವಿಲ್ಲ. ನೀನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೀಯೆ ಎಂದು ಈಗ ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಿದರೆ ಮಾತ್ರ, ನಿಜವಾಗಿ, ನಾನು ಇಡೀ ನಡುಗಿಹೋದೇನು." ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಉನ್ಮತ್ತನಂತೆ ಕಾಣುವ ಆತನನ್ನು ಒಳಕ್ಕೆ ಸರಿಸಿ ,ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂಡೊ ಬಾಗಿಲ ಹೊರಗೆ ನಿಶ್ಚಲ ಕೂತಿರುವಂತೆ, ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಎಡ್‌ವರ್ಡ್ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಯಿನ್ ಎಂಬಾತನ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೨೪. **RED BEARD**
ಅಕಹಿಸ/೧೯೬೫ ಶಿಮಿಹ/ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೧೮೫ನಿ

೧೮೮೨ ರಲ್ಲಿ ಯಸುಮೊಟೊ ಎಂಬ ತರುಣ ವೈದ್ಯನನ್ನು ಎಡೊದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಕಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ವೈದ್ಯನಾಗುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸಿದ್ದ ಆತನಿಗೆ ನಿರಾಶೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ಮುಖ್ಯ ವೈದ್ಯ ಡಾ. ನೀಡೆ. ಆತನನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ರೆಡ್ ಬೇರ್ಡ್ (ಕೆಂಪುಗಡ್ಡ) ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆತ ನಿಯಮನಿಷ್ಠುರ. ತರುಣ ಯಸುಮೊಟೊ ಅಹಂಕಾರದಿಂದ, ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮವಸ್ತ್ರ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಒಬ್ಬ ಎಳೆಯ ಹೆಣ್ಣು ರೋಗಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಹೋಗಬಾರದೆಂದು ನಿಷೇಧಿಸಿರುವಾಗ, ಈತ ನಿಯಮ ಮುರಿದು ಆಕೆಯ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ತಾನೇ ಆಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಈತನ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ಆಕೆಯ ರೋಗವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸುವವರನ್ನು ದೂರಿ ತನ್ನ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಕೆದರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಹುಚ್ಚಳಾಗಿರುವ ಆಕೆ ಈತನನ್ನು ಇನ್ನೇನು ಕೊಲ್ಲಲಿರುವಾಗ ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್ ಮಧ್ಯ ಬಂದು ಈತನನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದಾದಮೇಲೆ ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್, ಈತನನ್ನು ಮುದುಕ ರೋಗಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲು ಹಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಈತ ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು ಮೃತ್ಯುಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವ ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡು, ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್ ತನ್ನನ್ನು ಸೂಳೆಮನೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿ ತಂದು ಹಗಲಿರುಳು ಆರೈಕೆ ಮಾಡಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದಾಗ, ಯಸುಮೊಟೊ, ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್‌ನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಮೇಣ, ಈತ ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್‌ನ ಮಹತ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮೇಣ, ಸಾಧುವಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕರುಣೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ವೈದ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್‌ನ ಆರಾಧಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ವೈದ್ಯನಾಗಿರಲು ಕರೆ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ರೆಡ್‌ಬೇರ್ಡ್‌ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ಉಳಿಯಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಸಾಧಾರಣ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕೃತಿ. ಕುರೊಸವನ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಆತನ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರಿದ್ದಾರೆ. ["ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಏಕೆ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಶೇಷ ಮಾಡುತ್ತಾರೋ. ಎಲ್ಲರ ಹಾಗೆ, ನನಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಏನೋ ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ನೋಡಿ, ಜನ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ನಾನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.—ಅವರಿಗೆ ಯಸುಮೊಟೊನನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು ಜನ ಆತನನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕು, ಅವನ ಹಾಗೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ನನ್ನ ಆಸೆ.........ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನಾನು ಯಾವುದೋ

ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯ ತಲುಪಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ನನಗೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನಾನು ಚಿತ್ರ ಮಾಡಿದರೆ, ಬೇರ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ."]

೨೫. **DODESUKADEN**
ಡೊಡೆಸುಕಡೆನ್/೨೪೪ ನಿಮಿಷ/ವರ್ಣಚಿತ್ರ/೧೯೭೦

ಟೋಕಿಯೊ ನಗರದ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ, ಅಲ್ಲಿನ ಕೊಳಕುಕೊಂಪೆಗಳ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಡಜನರ ಜೀವನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು, ವಿಶೇಷ ಗಹನತೆಯನ್ನೇನೂ ಕಾಣಿಸದೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನ ದುರ್ಬಲ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದೆಲ್ಲ ತೀರಿದಮೇಲೆ, ಮತ್ತೇನು ಹೇಳುವುದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ತೆರಪಿನಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದು ಇದು.

೨೬. **DERSU UZALA**
ದರ್ಸು ಉಜಾಲ/೧೪೬ ನಿಮಿಷ / ವರ್ಣಚಿತ್ರ/ಜಪಾನ್–ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ ಜಂಟಿ ತಯಾರಿಕೆ/೧೯೭೫

ದರ್ಸು ಜೀವಮಾನವೆಲ್ಲ ಕಾಡಿನಲ್ಲೇ ಬದುಕಿದವನು. ಕಾಡಿನ ಗಿಡಮರಗಳು, ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಹವಾಮಾನ ಋತುಮಾನಗಳು, ಬಣ್ಣ ಬೆಳಕುಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನಿಗೆ ಆಪ್ತ ಪರಿಚಯದವು. ವಿದೇಶಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಪರಿವಾರ ಸಮೇತ ಆ ಕಾಡಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ಈತ ಅವನಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಶೀಲನ ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಕ್ಷೇಮದಿಂದ ಸಾಗಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಪ್ರವಾಸಿ ತಂಡದ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಂಡ ವಾಪಸಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷ ಕಳೆದ ಮೇಲೆ, ಅವರು ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈಗ, ದರ್ಸು ವೃದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಹುಲಿ ಎದುರಾಗಿ, ದರ್ಸು ಅದನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಓಡಿಸಲು ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸತ್ತು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ತಾನು ಅದನ್ನು ಕೊಂದದ್ದರಿಂದ ದೇವರು ಮುನಿಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದು ಆತ ನಿರ್ವಿಣ್ಣನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅದು ಗುರಿತಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಲು ನಿಜವಾದ ಕಾರಣ, ಆತನ ಕಣ್ಣುಗಳು ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಿಂದ ಮಂಜಾಗಿ ಹೋಗಿರುವುದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಆತ ಅದು ದೇವರ ಕೋಪ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ, ತಂಡ ಮರಳುವಾಗ ಆತನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ನಗರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಆತನಿಗೆ ನಗರದ ಬದುಕು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಕಾಡಿಗೇ ಮರಳಲು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಪಸು ಹೊರಟಾಗ ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಪಿಸ್ತೂಲನ್ನು ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಪಿಸ್ತೂಲಿನ ಆಸೆಗಾಗಿ ಯಾರೋ ಆತನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದು ಬಂದು ನೋಡುವಾಗ ಆತ ಮಣ್ಣಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಜಪಾನ್ ಮತ್ತು ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ ದೇಶಗಳ ಸ್ನೇಹ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಎರಡೂ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಕಲಾವಿದರು ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಜಂಟಿ ತಯಾರಿಕೆ ಇದು. ಸುತ್ತಣ ಸಮಸ್ತದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಬದುಕುವ ಸರಳ ಜೀವನವನ್ನೂ ಅಂಥ ಜೀವನದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನೂ ಕೊಂಡಾಡುವ ಮಾನವೀಯ ಕಾರ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ ಕುರೊಸವನ ಈ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ.

ಇತರ ಚಿತ್ರ ಲೇಖನಗಳು

ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಆತ ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗುವ ಮೊದಲು ಈತ, ಮೂರು ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದ. (ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಯಮಮಟೊನ ಜೊತೆ ಮಾಡಿದ್ದು.) ಆಮೇಲೆ ಕೂಡ ಈತ ಬೇರೆಯವರಿಗಾಗಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಯಮಮಟೊನ ಜೊತೆ ಮಾಡಿದ್ದು.) ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ, ಈತನಕ ಚಿತ್ರವಾಗದೆ ಉಳಿದ ಈತನ ಬೇರೆ ಆರು ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳೂ ಇವೆ,

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗ

ಒಬ್ಬನೇ ನಿರ್ದೇಶಕ ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿರುವ ಹಾಗೂ ಒಬ್ಬ ಐವತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದೆಂದರೆ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಕುರೊಸವ ತಯಾರಿಸಿರುವುದು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು (ಮೂವರ ಜಂಟಿ ನಿರ್ದೇಶನದ ಚಿತ್ರ ಬಿಟ್ಟು) ಮಾತ್ರ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು ಹದಿಮೂರು, ಆಧುನಿಕಗಳು ಹನ್ನೆರಡು.

ಕುರೊಸವನ ಒಟ್ಟೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳ ವಸ್ತು-ಶೈಲಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ವೈವಿಧ್ಯ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ; ಈತ ಓಜುನ ಹಾಗೆ. ಒಂದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತು-ಶೈಲಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕಠಿನವಾಗಿ ಬದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಈತನ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ಯಾವುದೋ ಆಂತರಿಕ ಏಕಸೂತ್ರದಿಂದ ಬದ್ಧವಾದಂತಿವೆ.

ಅಮೂರ್ತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತಿ

ಕುರೊಸವ ಯಾವತ್ತೂ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದವನಲ್ಲ. 'ನನ್ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೇಳದಿರುವಂಥ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೂಡ ನಾನು ಈತನಕವೂ ಓದಿದ್ದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಆತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆತನಿಗೆ ಅನುಮಾನ. ಲೆನ್ಸ್‌ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಆತ, ಕೃತಿಗಳ ಅಂತರಾರ್ಥದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದರೆ ಮೌನ ತಾಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೂರ್ತವಾದದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಎಷ್ಟಾದರೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು, ವಾದಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ, ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತು ಬೆಳೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಆತನ ನಂಬಿಕೆ. ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಆತ ಬೇಸರವಿಲ್ಲದೆ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ತಂಡ

೧೯೬೦ ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಕುರೊಸವ ತನ್ನದೇ ಆದ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು (ಕುರೊಸವ ಫಿಲ್ಮ್ಸ್ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್) ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ಆತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು. ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ, ದಯೆಯಿ ಹಾಗೂ ಶೊಚಿಕು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲೂ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ. ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೂ ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಕುರೊಸವ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ, ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕರ ಆಪ್ತತಂಡವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಹಿಸಯಿಟ, ಕಿಕುಶಿಮ, ಹಶಿಮೊಟೊ, ಒಗುನಿ, ಇಡೆ—ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖಕರು; ನಕಯಿ, ಮಿಯಗವ ಯಮಸಕಿ—ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕರು; ಕುಬೊ, ಮತ್ಸುಯಮ, ಮುರಕಿ—ಮುಂತಾದ ಕಲಾನಿರ್ದೇಶಕರು; ಸುಜುಕಿ ಹತ್ತೊರಿ, ಹಯಸಕ, ಸಟೊ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಗಾರರು; ಮಿಫ್ಯೂನ್, ಶಿಮುರ, ಮಿಯಗುಚಿ, ನಕದಯ್—ಮುಂತಾದ ನಟರು; ಸುಗಿಮುರ, ಕಗವ ಮುಂತಾದ ನಟಿಯರು—ಹೀಗೆ, ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದವರೆನ್ನುವಂತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ತಾಂತ್ರಿಕರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಿರ್ಮಾಪಕರುಗಳೋ ವಿಮರ್ಶಕರೋ ಪತ್ರಕರ್ತರೋ ಮುಂತಾದವರು ಕುರೊಸವನಿಗೆ 'ಚಕ್ರಪತಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಹಚ್ಚಿ ಆತನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರಾದರೂ ಆತನ ಚಿತ್ರತಂಡದಲ್ಲಿರುವ ಸದಸ್ಯರೆಲ್ಲ ಆತನ ಆಪ್ತರಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಕುಟುಂಬದಂತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೂರು ಹಂತಗಳು

ಚಿತ್ರಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು—ಚಿತ್ರದ ಸಮಗ್ರ ಯೋಜನೆ; ಎಂದರೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಹಾಗೂ ವಿವರ ಲೇಖನಗಳ (script/shooting script) ತಯಾರಿ; ಎರಡು—ಚಿತ್ರೀಕರಣ (shooting); ಮೂರು—ಸಂಕಲನ (editing). ಓಜುನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಂತ ಚಿತ್ರಲೇಖನದ ತಯಾರಿ. ಆದರೆ, ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನದ ಹಂತವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಉಳಿದೆರಡು ಹಂತಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಆತ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

'ಸಂಕಲನ'ವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಂತವಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಲೇಖನವಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಟರೆ, ಜಗತ್ತಿನ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಸಂಕಲನವಿದ್ದರೂ ಆ ಚಿತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಕುರೊಸವನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೊದಲ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಮುಂದೆ ಆತ, ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಜತೆಗೆ ಒಬ್ಬರನ್ನೋ ಇಬ್ಬರನ್ನೋ ಮೂವರನ್ನೋ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ.

ಚಿತ್ರಲೇಖನ

ಇಜಿರೊ ಹಿಸಯಿಟ, ರ್‍ಯುಜೊ ಕಿಕುಶಿಮ, ಶಿನೊಬು ಹಶಿಮೊಟೊ, ಹಿಡೆಒ ಇಗುನಿ, ಮಸಟೊ ಇಡೆ—ಇವರು ಈತನ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ನೆರವಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖಕರು. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕುರೊಸವನದ್ದೇ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆತ ಬೇರೆಯವರ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆತನೇ ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕಥೆಯ ಆಯ್ಕೆಯಾದ ಮೇಲೆ, ಮೇಲಿನವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೋ ಇಬ್ಬರನ್ನೋ ಮೂವರನ್ನೋ ತನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ, ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬರೆಯುತ್ತ, ಅನಂತರ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತ—ಅಂತಿಮ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆತನ ರೂಢಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಕೊನೆಯ ತೀರ್ಮಾನ ಕುರೊಸವನದೇ. ಆತನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮ್ಮತಿಯ ಮುದ್ರೆಯೊಂದಿಗೇ ಅಂತಿಮ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು. "ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆಯಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನಗಿಲ್ಲ. ಜತೆಗೆ ಬೇರೆಯವರಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆತ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಧಿ ಆರು ತಿಂಗಳು.

ಚಿತ್ರೀಕರಣ

ಎರಡನೆಯ ಹಂತವಾದ 'ಚಿತ್ರೀಕರಣ'ವೇ ಪ್ರಾಯಃ, ಆತನಿಗೆ ಉಳಿದದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದದ್ದು. "ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಾನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತುಗಳಷ್ಟೇ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆತ, "ಯಾವುದೇ ಒಂದನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಾಗ ನಾನು ಮೊದಲು ಯೋಚಿಸುವುದು, ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತು-ಘಟನೆ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಮತ್ತೂ ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ—ಎಂಬುದು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ—ಯಾವ ಕೋನದಿಂದ ಮುಂತಾಗಿ—ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇದನ್ನಾಧರಿಸಿ ನನ್ನ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ತಂತ್ರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ......ನನಗೆ ಏನು ಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾನು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ನನ್ನ

ತಂಡದ ಸಿಬ್ಬಂದಿಗಳೆಲ್ಲರಿಗೂ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ನನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಕೂಡಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತೇವೆ.........ಯಾವತ್ತೂ, ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಚಲನೆಯನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವವನು ನಾನೇ. ಆದರೆ, ಎದುರಿಗಿರುವ ಯಾರೇ ಆಗಲಿ, ನನ್ನದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ನಾನದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ."

ಗರಿಷ್ಠ ನೈಜತೆ

ಗರಿಷ್ಠಮಟ್ಟದ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಕುರೊಸವನ ಛಲ. RED BEARD ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಬೇಕೆನ್ನುವಷ್ಟೇ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹಳತುಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ಹಲವಾರು ವಾರಗಳ ಕಾಲ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕಾಯಿತಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಟೀಕಪ್‌ಗಳಿಗೆ, ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತೆರವಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಮೊತ್ತದ ಟೀಯನ್ನು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿ, ಅಷ್ಟು ಟೀಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಚೆಲ್ಲಿ, ಹಳತುಗೊಳಿಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಬಡಿದ ಮೊಳೆಗಳ ತಲೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಪೂರ್ತಾ ನೆಲಸಮಗೊಳಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಲಾಯಿತಂತೆ. ನೈಜತೆಯ ಸಾಧನೆಯ ಛಲದಲ್ಲಿ, ಆತ, ಆತನ ನಟರು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರಂತೆ.

ಅನೇಕ ಕೆಮರಾಗಳು

ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕೆಮರಾಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರ ಕುರೊಸವನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಆತನ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆತ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಒಂದೇ ಕೆಮರಾವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು ; ಅಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಒಂಬತ್ತು ಕೆಮರಾಗಳ ತನಕ ಬಳಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಕೆಮರಾಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಮುಂದೆ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ, ಆಯ್ಕೆಗೆ ಯಥೇಚ್ಛ ಸಂಗ್ರಹಸಂಪತ್ತು ದೊರೆತು ತುಂಬ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ, ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿ, ಪ್ರಕಾಶಯೋಜನೆ, ಚಲನೆಗಳ ಯೋಜನೆ, ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮುಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ತೀರ ಕಷ್ಟದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಅನುಭವಿಯೂ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆಯುಳ್ಳವನೂ ಚತುರನೂ ಆದ ಭಾರೀ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ತಂತ್ರ ಇದು.

ನಟರ ಆಯ್ಕೆ-ನಿರ್ವಹಣೆ

ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಕುರೊಸವನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಆತ, ತನಗೆ ಸಿಗುವ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದುಂಟಂತೆ. ನಟನಟಿಯರಿಂದ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂಥ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ನಟನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಆತ ಅಸಾಧಾರಣನೇ. ನಟರಿಗೆ ಹೀಗೆಮಾಡಿ ಎಂದು ತೋರಿಸಿ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವನ್ನು ಅವರ ಮೇಲೆ ವಿಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ, ಅವರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಅವರು ತಾವೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕೌಶಲದಿಂದ ಸಾಧಿಸುವ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ನಟನಟಿಯರೆಲ್ಲ ಗೌರವ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳ ಮಳೆಗರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವೆಂಬಂತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೆಸರು ನಟ ಮಿಫ್ಯೂನ್‌ನದ್ದು. ಈತನ ಏಳನೆಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮಿಫ್ಯೂನ್, ಮುಂದೆ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಟ್ಟವನು ಈತ. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಟಿಸಿರುವ, ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ಮಾಡಿರುವ

LVII ರಶೋಮೊನ್

ಮಿಫ್ಯೂನ್ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ—"ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಆತನೇ ಕಲಿಸಿದ್ದು. ಆತ ನನಗೇ ನನ್ನನ್ನು ನಟನೆಯ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ..............ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೆ ಯಾವತ್ತೂ ನಾನು ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಂಥ ನಟನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಿಲ್ಲ" ಎಂದು. "ನಟರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂತರ್ಯದ ನಿಜವನ್ನು ಅದು ಹೇಗೋ ಹಿಂಡಿ ಹೊರತಂದು ಕಾಣಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿದ್ಯೆ ಆತನಿಗೆ ಗೊತ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಜಪಾನ್‌ನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಿ ಹರುಕೊ ಸುಗಿಮುರ. ಕುರೊಸವನ ಜೊತೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಎಲ್ಲ ನಟನಟಿಯರೂ ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಟರೊಡನೆ ಆಪ್ತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಅವರ ಅಂತರ್ಯಶಕ್ತಿ ಅಪ್ರಯತ್ನಕವಾಗಿ ಹೊರಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕುರೊಸವನ ತಂತ್ರ. "ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ವಾಸಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೆವು. ನಮ್ಮ ಗುಂಪು ಚಿಕ್ಕದಿತ್ತು. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಗಲುರಾತ್ರಿಯ ನಿಮಿಷನಿಮಿಷದಲ್ಲೂ ನಾನು ರಶೋಮೊನ್ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು" ಎಂದು ಕುರೊಸವ ಹೇಳುವ ಉದಾಹರಣೆ ಆತನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಕ್ರಮ ಚಿತ್ರೀಕರಣ

ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆಮುಂದೆ ಎನ್ನದೆ, ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೂಢಿ. ಇದರಿಂದ ಕಾಲ ಶ್ರಮ ವೆಚ್ಚಗಳ ಉಳಿತಾಯ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯ ತನಕ ದೃಶ್ಯದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ರೂಢಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ, ಅದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಹರಿವು ನಯವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲ ಎಂಬುದು ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆತ, ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು, ಕೆಲವು ಸಲ ವರ್ಷ ಎರಡು ವರ್ಷ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದೂ ಉಂಟು. ಆತ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ ವಿಲಂಬ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ದುಬಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ—ಎಂದು ನಿರ್ಮಾಪಕರು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಗೊಣಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು.

ಸಂಕಲನದ ಹಂತ

ಒಮ್ಮೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮುಗಿಯಿತೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿರ್ದೇಶಕರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಿತೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಾನೇ ಸಂಕಲಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕುರೊಸವನ ಪಾಲಿಗೆ, ಆಗಷ್ಟೇ ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಕಾರ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಂತೆ. 'ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ, ಚಿತ್ರೀಕರಣವೆಂದರೆ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ರಾಶಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ' ಎನ್ನುವ ಕುರೊಸವ, ಚಿತ್ರೀಕರಣವಾದ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ವಾರಗಳ ಕಾಲ, ತಿಂಗಳುಗಳ ಕಾಲ, ಸಂಕಲನದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ಕೂಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸಂಕಲನ'ದಲ್ಲಿ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಅಪರೂಪದ್ದೆನಿಸುವ ಅಖಂಡವಾದ ನಯವಾದ ಹರಿವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಛೇದ (CUT) ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆಗೊಳಿಸಿ, ಛೇದಗಳ ಪರಿವೆಯೇ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ನಯವಾಗಿ ತೇಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಏಕಪ್ರವಾಹದಂತಿರುತ್ತದೆ ಆತನ ಚಿತ್ರ.

ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಮೂಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದರ ಅತ್ಯಂತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ದಾಟಿಸುವ ನಯವಾದ ಹರಿವು, ದೃಶ್ಯಛೇದ ಯಾವ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕೆಂಬ ಕೂದಲೆಳೆಯಷ್ಟೂ ತಪ್ಪದ ಎಣಿಕೆ—ಇವು ಕುರೊಸವನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ಮಧ್ಯೆ

ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಸೆಕೆಂಡ್ ಅರ್ಧ ಸೆಕೆಂಡ್‌ಗಳ ಹ್ರಸ್ವಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಿಂಚಿಸಿಬಿಡುವ ಆತನ ಕೌಶಲ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು.

ಕುರೊಸವನ ತರಣತಂತ್ರಗಳು

ಛೇದ, ಕ್ಷೀಣನ, ವರ್ಧನ ಮುಂತಾದ ತರಣತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ವಿರಾಮಚಿಹ್ನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಇವು ಕೇವಲ ವಿರಾಮಚಿಹ್ನೆಗಳಷ್ಟೇ ಆಗದೆ ಚಿತ್ರದ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಗುಪ್ತಲಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುವ ಶ್ವಾಸೋಚ್ಛ್ವಾಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—ರಶೋಮೋನ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕೊಡಲಿ ಹೊತ್ತು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದ ಅಸಂಖ್ಯ ಛೇದಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಕೇವಲ ಆತನ ಧಾವಂತದ ದ್ರುತವನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಆಕ್ರಮಣ (WIPE) ಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೊರತಳ್ಳಿ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯ ತೆರೆಯನ್ನಾಕ್ರಮಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ತಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಅನುಭವ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು. ಆಕ್ರಮಣ (WIPE) ಎಂಬುದು ಸಿನೆಮಾದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ತರಣತಂತ್ರ; ಮುಂದೆ ಅದು ಹಳೆಯ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟುಹೋಯಿತು, ಆ ಹಳೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರೊಸವ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಕುರೊಸವನ 'ಕ್ಷಯವರ್ಧನ' 'ಆಕ್ರಮಣ' ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳು, ಅಂಥ ಅಪೂರ್ವ ಬಳಕೆಯಿಂದ, ಅನನ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಕುರೊಸವನ ನಿರ್ಮಾಣಮುಖ್ಯನಾಗಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾತ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಗಮನಿಸುವಂತಿದೆ: "ನಮ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, ಆತ ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಕಲನಕಾರ."

ಚಿತ್ರವಸ್ತು—ಸಮಕಾಲೀನದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ

ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಕುರೊಸವನ ಹೆಸರು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದು ಆತನ ಕತ್ತಿಕಾಳಗದ ಸಮುರಾಯ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವ, ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜನ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ಆಶಿಸಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಶೋಮೋನ್ ವಿಶ್ವಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆತಾಗ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ತನಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಆತ ಹೇಳಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಇಪ್ಪತ್ತರ ಹರಯದ ಹೊಸ ಜಪಾನಿ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಎಂದೂ ಆತ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಜಪಾನ್‌ನ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾಳಜಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೋಲು-ಗೆಲುವು

ಆದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೋತುಬಿಡುತ್ತವೆ; ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿದ ಕೈ ಮುಟ್ಟಿತಷ್ಟೇ, ಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ—ಎಂಬಂತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನೇ ನೇರ ಕಾಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ರೋಷ ಝಳಪಿಸಿ ಹೊರಟ SCANDAL ನಂಥ ಚಿತ್ರ ತೀರ ದುರ್ಬಲಗೊಂಡು ಸೋತಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆಯೆನ್ನಿಸುವ DRUNKEN ANGEL ಆ ಸಮಸ್ತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತವಾಗದೆ ಶಿಖರಸ್ಥಾನದಿಂದ ಚ್ಯುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. NO REGRETS FOR OUR YOUTH ಸರಳಗೊಂಡು ಪ್ರಚಾರ ಚಿತ್ರದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತೇನೆಂದು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೊರಟ THE BAD SLEEP WELL ಹಾಗೂ ವರ್ಗವಿರೋಧವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ತಡಕಾಡಿದ

HIGH AND LOW ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುವರಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತವೆ. THE QUIET DUEL, STRAY DOG ಹಾಗೂ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಏಕೈಕ ವೈನೋದಿಕ ONE WONDERFUL SUNDAY ಸೋತಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಆತನೇ ಮನಗಂಡು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಜಪಾನ್ ಅನುಭವಿಸಿದ ಅಣುಬಾಂಬಿನ ಮಹಾದುರಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ THE RECORD OF A LIVING BEING, ಸಮಸ್ಯೆಯ ತೀವ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆತನ ಮೇರುಕೃತಿಯಾಗಬೇಕಾದದ್ದು, ಒಂದು 'ಚಿಂತನೀಯ ಚಿತ್ರ'ವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆತನ ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ IKIRU, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ IKIRU ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಪ್ರಥಮಾರ್ಧ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧಗಳ ನಡುವೆ ತೋಲತಪ್ಪಿದಂತೆ ಹಾಗೂ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಕಾಲೆಳೆದಂತೆ ಕುಂಟಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸೋಲು

ಇನ್ನೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ – ಆತ ತುಂಬ ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದಾಸ್ತೊಯೆವ್‌ಸ್ಕಿ ಹಾಗೂ ಗೋರ್ಕಿ ಇವರುಗಳ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ THE IDIOT ಮತ್ತು LOWER DEPTHS ಚಿತ್ರಗಳೂ ಅಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟವೆ. ಅದೇ, ಅವನಿಗೆ ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿನವನಾಗಿದ್ದರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದವನೆನಿಸದ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನ್ನಾಧರಿಸಿದ THRONE OF BLOOD ಯಶಸ್ವೀ ಚಿತ್ರವಾಗಿ, ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬಂದ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ್ದು ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ RASHOMON, SEVEN SAMURAI, YOJIMBO, SANJURO, RED BEARD ಮುಂತಾದ ಅನೇಕವು ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಬಂಧಸೌಷ್ಠವವನ್ನೂ ರೂಪಸೌಷ್ಠವವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿ ಕೊಂಡಿವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು ; ಬಹಿರಂಗ ಜಾಗೃತಿಯಲ್ಲಿ ಛಲತೊಟ್ಟು ಕೆಲಸಮಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಆತನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿದೆ ; ಆ ಕೃತಿಗಳ ಬಂಧ ಸಡಲಿದೆ, ರೂಪಸೌಷ್ಠವ ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಬಹಿರಂಗ ಜಾಗೃತಿಯ ಛಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆ, ಸಹಜವಾಗಿ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಗ್ರವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಮಹತ್ತರವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಂತವಾಗಿ ಬರುವ ಸೋಲು

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದರೂ ಕುರೊಸವನಂಥ ಗಂಭೀರ ಸೃಜನಕಾರನಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆಧುನಿಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಕಳಕಳಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಸಮಗ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆತ ಮನಗಂಡಿದ್ದ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆತ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗಿ ಧಾವಿಸಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. (ಆತನ ಒಟ್ಟೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕಗಳಿಗಿಂತ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) ಅಲ್ಲದೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು–ಪರಿಸರಗಳ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯೂ ಆತನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಜಗತ್ತಿನ ಹೊರ ತೋರಿಕೆಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸತ್ಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುತ್ತದೆಂದು ನಾನು ನಂಬಿಲ್ಲ. ನಕಲು

ವಕಲಷ್ಟೇ, ಅದು 'ಸತ್ಯ'ವಾಗಲಾರದು" ಎಂಬ ಆತನ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತನಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ, ತಾನೆಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೇರ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತೇನೋ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ರಮ್ಯ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ರಾಶಿಗೆ ತಾನೂ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನೊಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೋ ಎಂಬ ಅಳುಕು ಭಯ ಸಂದೇಹಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆಧುನಿಕಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಧಾವಂತ ಮಾಡಿದ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳುದಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ತನ್ನ ತೀವ್ರಾನುಭವಗಳನ್ನು ಗುಪ್ತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಂದ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಆತ ಆಧುನಿಕ–ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ನಡುವೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎಡತಾಕಬೇಕಾಯಿತು. ಸೋಲೆಂದು ನಮಗೆ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ನಿಜವಾಗಿ, ಆತನ ಯಶಸ್ವೀ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆದ ಏರು ಹಂತಗಳಾಗಿವೆ.

ಅಯಶಸ್ಸಿಗೂ ಅಂಜದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ

ಅಯಶಸ್ಸಿಗೂ ಅಂಜದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಆತ, ಯಶಸ್ವೀ ಮಹತ್ತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. "ನಾನೊಬ್ಬ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕ... ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ. ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದೇನಾದ್ದರಿಂದ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ನನಗಿರುವ ಗಾಢ ಸಂರಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆನೆಂದರೆ ನಾನು ನನ್ನನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಚಲನಚಿತ್ರವೇ ನನ್ನ ಸಮಸ್ತವೂ." ಎನ್ನುವ, ಹಾಗೂ, "ನಿರ್ದೇಶಕ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತನಗೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ. ಜನ ಆತನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೆ, ಅದು ಜನರಿಗಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದು ಎನ್ನುವಂತೆ ಕಂಡರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಅವರ ಅನುಭವಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ; ನಿರ್ದೇಶಕ ಅವರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕ. ತನ್ನದಲ್ಲದ ಭಾವನೆ–ಚಿಂತನೆ–ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಲಾರ ; ಎಂದರೆ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಲಾರ, ತನ್ನದೇ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಗಿನ ಮಟ್ಟದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆತ ತಯಾರಿಸಲಾರ ; ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂಥ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲಾರ. ಚಿತ್ರ ಯಾವ ಮಟ್ಟದ್ದೋ ಅದೇ ನಿಜವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವಂತದ ತಾತ್ವಿಕ–ಬೌದ್ಧಿಕ–ಭಾವನಾತ್ಮಕ–ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಟ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುವ ನಿಶ್ಚಲ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಂದಲೇ ಕುರೊಸವ ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರವಸ್ತುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ

ಕುರೊಸವನ ಕೃತಿರಾಶಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವೈವಿಧ್ಯ ವಿಸ್ತಾರಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲಿ, ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕುರೊಸವ–ದೃಷ್ಟಿ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. "ನನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಅದೇನೆಂದು ನಾನು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ, ಅದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದು. ಯಾಕೆ, ಮನುಷ್ಯರು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸುಖವಾಗಿ ಬಾಳುವುದಿಲ್ಲ ? —ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಏಕೈಕ ವಸ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕುರೊಸವ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲೇ ಉತ್ತರವಿದೆ—ಮನುಷ್ಯರಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಕೂಡಿ ಬಾಳಲಾರರು. ಎಂದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೇ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳ ವಸ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು. (ಅಥವಾ—ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಕುರೊಸವ, ಅಂಥ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಕೊಂಚ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ, ಹೀಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ.)

ಕುರೊಸವ ಹೇಳಿಕೊಂಡದ್ದು ತೀರ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ್ದಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತವು ಎಂಬ ಮಾತು ಸಮರ್ಥನೀಯವೇ. ಆದರೆ ಆತನ ದೃಷ್ಟಿ, ಮನುಷ್ಯ ದುರ್ಬಲನೆಂಬಷ್ಟನ್ನೇ

ಕಂಡು ವಿರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನುಷ್ಯ ನಡೆಸುವ ಸಾಹಸವೇ ನಿಜವಾದ ಆತನ ಬದುಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಆತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೀರುವ ಸಾಹಸ

ಮನುಷ್ಯ ದುರ್ಬಲನಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಹೊರಗಿನ ನೆರವು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ; ದಾರಿ ತೋರಿಸುವ ಗುರು ಬೇಕಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗುರುವಿನ ನೆರವಿನಿಂದ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸುವ ನಿಷ್ಠ ಕಠಿನ ಸಾಧನೆಯೇ ಆತನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಚಿತ್ರ SANSHIRO SUGATAದ ವಸ್ತು ; ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ RED BEARDನ ವಸ್ತುವೂ ಇದೇ. IKIRUನಲ್ಲಿ, ಮೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ವಾಟನ್‌ಬೆ ಸಾವಿನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ಬದುಕಿನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸತೊಡಗಿದಾಗ, ಆದರ್ಶವಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಹೆಣಗುವುದೇ, ಸಾಧಕನಾಗುವುದೇ ಬದುಕು ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ. MOST BEAUTIFULನಂಥ ಯುದ್ಧ ಕಚೇರಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು, NO REGRETS FOR OUR YOUTH, THE QUIET DUEL, SCANDAL, THE BAD SLEEP WELL ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಧಕತನದ ಕಥೆಗಳೇ. STRAY DOG, HIGH AND LOW ಮುಂತಾದ ಪತ್ತೇದಾರಿ ತಂತ್ರದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಸಾಧನೆಯ ಅಂಶವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೊಂದು ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದೊರಕಿದೆ.

ಸಮುರಾಯ್ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ

ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ಉತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಲವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವೇ 'ಸಮುರಾಯ್' (ಬುಶಿಡೊ ಧರ್ಮಸಂಹಿತೆ) ದಂಥ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಃ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಸಮುರಾಯ್ ಬದುಕು ಅಷ್ಟು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಸಮುರಾಯ್–ತನ ಆತನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ದುರದೃಷ್ಟ, ಇದರ ವಿಧಿಯೇ ಅಂಥದೋ ಏನೋ—ಮನುಷ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಲಸಾಧನೆ ಬಲಸಂಗ್ರಹಗಳೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯವೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. SANJURO ದ ವೀರ ಸಮುರಾಯ್ ನಾಯಕ, ತಾನೇ ಕ್ಷಿಸಿದ ದುರ್ಬಲ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ—ಬಲವನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಸಂಯಮದಿಂದ ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು. SEVEN SAMURAI ನ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಹಿಂಸೆಯ ಬೃಹತ್ ಕಾಂಡವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದು, ಹಳ್ಳಿಗರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮುಗ್ಧತೆಗೆ ಮರಳಿ ನಾಟಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿರುವುದನ್ನು ವೈಭವಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಸಮುರಾಯ್ ಸಾಹಸದ ನಗಣ್ಯತೆ ಹೊಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. YOJIMBO ದ ಸಮುರಾಯ್ ನಾಯಕ, ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಶೌರ್ಯದಿಂದ, ನಿರರ್ಥಕ ಹಿಂಸೆಯ ಪಶುಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಊರಿನ ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಲದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಸೆಣೆಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಈತನ ಅಸಮಾನ ಬಲ ಕೂಡ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಕೇವಲ ನಾಶಕಾರಿಯೇ ಆಗಿ, ಅದೂ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯವೇ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಕೂಡ ಕುರೊಸವನ THRONE OF BLOOD ನಲ್ಲಿ ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಡಕುವ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧುನಿಕಗಳ ಏಕೈಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಕುರೊಸವನ ಸಮುರಾಯ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಂಥ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಆತನನ್ನು ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಎಂದು ದೂರಿದವರಿದ್ದಾರೆ, ವರ್ಗಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಆತನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆಯವು, ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಎಂದು ಆಪಾದಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ, HIGH AND LOW, BAD SLEEP

WELL· LOWER DEPTHS· DRUNKEN ANGEL ಮುಂತಾದ ಆತನ ವರ್ಗಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಆಧುನಿಕಗಳು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ಬಲ–ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ತಾಕಲಾಟದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥ ವಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆತನ ಸಮುರಾಯ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಅಭಿನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಆತನ RECORD OF A LIVING BEING· ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಲಸಂಗ್ರಹಣೆಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾನವಕುಲ ದುರ್ಬಲಗೊಂಡ ದುರಂತವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿನ, ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೀರುವ ಛಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಂಥ ವೈನೋದಿಕ ಚಿತ್ರಣ, ONE WONDERFUL SUNDAY·

ವಾಸ್ತವ-ಭ್ರಮೆಗಳ ತಾಕಲಾಟ

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು, ವಾಸ್ತವ–ಭ್ರಮೆಗಳ ತಾಕಲಾಟ. RASHOMON ನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಈ ಅಂಶ, ಆತನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯ ಮೂಲತಃ ದುರ್ಬಲನಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ 'ವಾಸ್ತವ'ವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕಾಣದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಭ್ರಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪುನಃ, ಆತ ತನ್ನ ಸತತ ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೇ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಾಸ್ತವ–ಭ್ರಮೆಗಳು. ಇದು ಇಂಥದು ಎಂದು ಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಂಥ, ಕೇವಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೆಲ್ಲ ಭ್ರಮೆಯೇ ; ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೀರುವ ಸಾಧನೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಆತ ಸಾಕ್ಷಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವಂಥ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ, ಆಯಾ ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ಷಣದ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ವಾಸ್ತವ.

ಕುರೊಸವನ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಸಾಧಕ'ರೇ : ಆತನ ಖಲನಾಯಕರೆಲ್ಲ ಸಾಧನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊರಗಾಗಿ ನಿಂತವರು, 'ಸಿದ್ಧ'ರೆನ್ನುವಂತೆ ಕಲ್ಲಾಗಿರುವವರು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಚರಣಪಲ್ಲವಿ [illegible] ರೂಪ

ಕುರೊಸವನ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ—ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಎನ್ನಬಹುದು—ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ರಚನೆ ಗಮನಿಸುವಂಥದು. ಇದು, ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತ ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತ ಹೋಗುವ ಉಪಾಯವಾಗಬಹುದು ; ಕಥೆ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ, ಒಂದೊಂದು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ತಿರುಗಣೆಯಾಗುತ್ತ ಏರುವ ತಂತ್ರವಾಗಬಹುದು. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ, ಚರಣದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತ, ಚರಣಾಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಮರಳಿ ಅನಂತರ ಮುಂದಿನ ಚರಣಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ, ಚರಣಚರಣಕ್ಕೂ ಪಲ್ಲವಿ ಮರುಕೊಳಿಸುವ ಕೀರ್ತನೆಯ ರೂಪ ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಅನನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ಮೂಲಬೀಜವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಕುರೊಸವ, ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಮಾನವತೆಯನ್ನು ಆಪ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ರಶೋಮೊನ್—ಚಿತ್ರದ ಅವಲೋಕನ

'ರಶೋಮೊನ್' ತಯಾರಾದದ್ದು ೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ೧೯೪೮ ರಲ್ಲೇ ಕುರೊಸವ ಈ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲು ಯೋಚಿಸಿದ್ದ. ಅಕುತಗವನ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ವೆಚ್ಚದ ಅಂದಾಜು ಕೂಡ ತಯಾರಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಈತ ತನ್ನ ಬಹುಪಾಲು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಆಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದ ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಟೊಕಿಯೊ ಕಂಪೆನಿ ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಂಚ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರೂ ಮುಂದೆ, ಧೈರ್ಯಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ, ಕುರೊಸವ ತನ್ನ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಟೊಹೊ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು, ತಾವೇ ಕೂಡಿಕೊಂಡ MOTION PICTURE ART ASSOCIATION ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದ. ಆ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಲಾಂಛನದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಯೋಚನೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ದಯೆಯಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಇದನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಮುಂದೆ ಬಂದಿತು.

ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿನ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆನ್ನುವುದು ದಯೆಯಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣ, ಕುರೊಸವ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಪುನಃ ಹೊಸದಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಅಕುತಗವನದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯಿಂದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಮೂಲಕಥೆಗೆ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕಥನಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ. ದಯೆಯಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರೂ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನೂ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಹಿರಿಯರಲ್ಲೊಬ್ಬನೂ ಆದ ಮಸಾಇಚಿ ನಗಟ, ಕೊನೆತನಕವೂ ತನ್ನ ಈ ಚಿತ್ರ (ಎಂದರೆ, ತಾನು ನಿರ್ಮಾಪಕನೆಂದು ಹೆಸರು ಹೊತ್ತು ಬಂದ ಚಿತ್ರ) ತನಗೇ ಅರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ.

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ತಯಾರಿ ಮೊದಲೇ ನಡೆದಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಕೆಲವೇ ವಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಲಾಯಿತು. ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೆಚ್ಚದ ಅಂದಾಜನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯಲ್ಲ, ಹಲವು ಸಲ ಮೀರಿ ಹೋಗುವುದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿದ್ದ ಕುರೊಸವ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಂದಾಜು ಮೀರದೆ ಮುಗಿಸಿದ್ದ. ದಯೆಯಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅದ್ದೂರಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿತ್ತು. ಚಿತ್ರ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹಣದ ಗಳಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಗಣನೀಯವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಕಥೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಹೆದರಿ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳವರು, ಮಧ್ಯೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬೆನ್‌ಶಿಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡರಾದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ದೂರದೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾತ್ರ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಾಳಲಿಲ್ಲ. 'ಮೂಲ ಕಥೆಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸದೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡದ್ದು'. 'ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿ ಅಸಹಜ', 'ಚಿತ್ರಲೇಖನ ತೀರಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ', 'ವೈವಿಧ್ಯ ಕಾಣಿಸದ ನಿರ್ದೇಶನ

ಬೇಸರ ತರಿಸುತ್ತದೆ', 'ಬರೀ ಗದ್ದಲದ ಚಿತ್ರ', 'ಅತಿ ನಟನೆ ತುಂಬಿದ ಚಿತ್ರ'—ಮುಂತಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು.

೧೯೫೧ ರ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಕಳಿಸಲು ಜಪಾನ್‌ಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಾಗ, ರಶೋಮೊನ್ ಬಗ್ಗೆ ಯಾರೂ ಯೋಚಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಜಪಾನೀಯರಿಗಾಗಿ ತಯಾರಾದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಜಗತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರವು ಎಂಬುದು ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವಾಗಿತ್ತು. ರಫ್ತಿಗಾಗಿ ಬೇರೆಯೇ ತಯಾರಿಸಬೇಕಿದ್ದು ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಟಲಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಕೆಯೊಬ್ಬಳು ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅದನ್ನೇ ಕಳಿಸಲು ಸೂಚಿಸಿದಳು. ಈ ಸೂಚನೆಗೆ ತೀವ್ರ ವಿರೋಧಗಳು ಬಂದವು. ದಯೆಯಿ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ತೀವ್ರ ವಿರೋಧಿಸಿತು, ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಸೂಚಿತವಾದವು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವದ ದಿನ ಸಮೀಪಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಸೂಚಿತವಾದ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪಲಾರವು ಎಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದಾಗ, ಅಂತೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರಿಗೂ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ, ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕಳಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು. ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೊರಕಿತೆಂದಾಗ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಲೋಕ ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗಿ ಹೋಯಿತು.

ರಶೋಮೊನ್ ಜಪಾನಿನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬುದು ಹಾಗೂ ಅದು ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟವುಳ್ಳಂಥದು ಎಂಬುದು ಈಗ ಸರ್ವತ್ರ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೇ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವ ಏರ್ಪಾಟಾದಾಗ, ಅತನಕ, ವಿದೇಶಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕ, ಬಿಟ್ಟರೆ ಬ್ರಿಟನ್ ದೇಶಗಳ ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ದೇಶದ ಜನ, ವಿಶ್ವದ ಇತರ ದೇಶಗಳ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಶಕ್ಯವಾಯಿತು. ಆಗಲೇ, ದೇಶದ ಉದ್ದಗಲದ ಮುಖ್ಯ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ರಶೋಮೊನ್ (BICYCLE THIEVESನಂಥ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ) ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು.

ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯ ಹಂದರ ಹೀಗಿದೆ :

ಕಾಲ—೧೨ ನೇ ಶತಮಾನ; ಸ್ಥಳ—ಜಪಾನಿನ ರಾಜಧಾನಿ ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರ. ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ ಕ್ಷಾಮಡಾಮರಗಳಿಂದ ಜನ ತಲ್ಲಣಿಸಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ನಗರ ಹಾಳುಬಿದ್ದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಳುಬಿದ್ದು ನಿಂತಿರುವ ರಶೋಮೊನ್ ನಗರದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರಗೆ ಧಾರಾಕಾರ ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ. ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಒಳಗಡೆ, ಒಬ್ಬ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಮಳೆಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆರಡು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಕೊಲೆಯ ಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ದಾರಿಗ (ಸಾಮಾನ್ಯ)ನೂ ಮಳೆಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯಲಿಕ್ಕಾಗಿ ದಾರಿಗ, ಆ ಕೊಲೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ದೃಶ್ಯಸರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ:

ಬೆಳಗಿನ ಹೊತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಹೆಗಲಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಿ ಹೊತ್ತು ಕಾ[illegible]ತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅಲ್ಲೆ. ಒಂದು ಹೆಂಗಸಿನ ಹ್ಯಾಟ್. ಪಕ್ಕ. ತಾ[illegible] ಬಿದ್ದಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ತಾನು ಕಂಡ ವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿ, ಅಲ್ಲೇ ಮುಂದೆ ಶವವನ್ನು ಕಂಡುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬುಡದಿಂದ ತಲೆಯ ತನಕ, ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯ ದೃಶ್ಯ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ, ವಿಚಾರಣಾಧಿಕಾರಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಆತನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವವರು ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ. ಎಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ನೇರ ಎದುರಿಸಿ ಸಾಕ್ಷಿ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ.)

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು ತನ್ನ ಹೇಳಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಡಿನ ದಾರಿ. ಸಮುರಾಯ್ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯೇರಿದ ಆತನ ಪತ್ನಿ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಿಕ್ಷು ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಕೊಲೆಯಾದನೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಹೀಗೆ ತಾನು ಆ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಕಂಡುದಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಭಿಕ್ಷು, ವ್ಯಸನಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ, ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ, ಆ ಡಕಾಯಿತನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಹೊಳೆಯ ದಂಡೆ. ಅಲ್ಲಿ ಡಕಾಯಿತ ಎಚ್ಚರವಿಲ್ಲದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಆ ಹೊಳೆ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ, ಕುದುರೆ ಆತನನ್ನು ಕೆಡವಿರಬೇಕು, ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವಾಮಿಯ ಮೇಲಿನ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಈತನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಅಧಿಕಾರಿ

LXV ರಶೋಮೊನ್

ಅಲ್ಲೇ ತಾನು ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅದೇ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಗ್ಗದಿಂದ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಕೂತಿರುವ ಡಕಾಯಿತ, ಅಧಿಕಾರಿಯ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳುವುದಾಗಿ, ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉರಿಯುವ ಸೆಖೆ. ಡಕಾಯಿತ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭಾರಿ ಮರವೊಂದರ ಕೆಳಗೆ ಆಲಸ್ಯದಿಂದ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ತೂಕಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗ, ಎದುರು ಕಾಲುದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಸಮುರಾಯ್ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯೇರಿದ ಆತನ ಪತ್ನಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುವಾಗ, ಮೆಲುಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ. ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆತನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಸಂಚಾರವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಬಳಿಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್‌ಗೆ ಹಳೆಕಾಲದ ಕತ್ತಿಗಳ ಆಸೆ ತೋರಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಕೊಂಚ ದೂರ ಕರೆದೊಯ್ಯು. ಅಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಹಗ್ಗದಿಂದ ಬಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ, ಆತನ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಎಳೆದು ತರುತ್ತಾನೆ, ಗಂಡನ ಎದುರೇ ಬಲವಂತದಿಂದ ಆಕೆಯ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಕೆಯೂ ಈತನಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಿತಳಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದಾದಮೇಲೆ, ಆತ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹೆಣ್ಣು ಆತನನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರ ಎದುರು ಉಂಟಾದ ಮಾನಭಂಗ ತಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರೆ ; ನಿಮ್ಮಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಸಾಯಬೇಕು ; ನನ್ನ ಗಂಡನೊಡನೆ ಹೋರಾಡು— ಎಂದು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಡಕಾಯಿತ, ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಆತನ ಕಟ್ಟು ಬಿಚ್ಚಿ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್ ಅಪ್ರತಿಮನಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಡಕಾಯಿತ ತನ್ನ ಹೇಳಿಕೆ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಹೆಣ್ಣು ಓಡಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆಂದೂ ಮೊದಲು ತನಗೆ ಆಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಮುಂದೆ ತಾನು, ಆ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಮಾರಿ ಬಂದ ಹಣದಿಂದ ಕುಡಿದು ಮುಗಿಸಿದುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಕಠಾರಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲೇ ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟು ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್. ಡಕಾಯಿತನ ಕಥೆ ಪೂರ್ತಿ ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಥೆಯೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಡಕಾಯಿತ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಕೆ ಸೊಕ್ಕಿನವಳಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಶೋಚನೀಯಳಾಗಿ ಕಂಡಳು—ಎಂದು ಭಿಕ್ಷು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

(ತಟ್ಟನೆ, ಹೆಣ್ಣು ಹೇಳುವ ಕಥೆ, ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ದೃಶ್ಯಸರಣಿಯಲ್ಲಿ, ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಈಗ ಅದನ್ನು ಮರಕಡಿಯುವಾತನೇ ಹೇಳಿರಬೇಕು ಎನ್ನಿಸಿದರೂ, ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಪುನರ್‌ನಿರೂಪಿಸಿದನೋ ಅಥವಾ ಭಿಕ್ಷು ಪುನರ್‌ನಿರೂಪಿಸಿದನೋ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಹೇಳಿದರೋ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಹಿಂದೆ ಡಕಾಯಿತ, ಅಧಿಕಾರಿ ಮುಂತಾದವರ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು, ಈಗ ಇಲ್ಲಿ, ಪುನರ್‌ನಿರೂಪಿಸಿದವರು ಯಾರು ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.)

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಸಮುರಾಯ್ ಪತ್ನಿ ಸ್ವತಃ ಸಾಕ್ಷ್ಯಕೊಡಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮಾನಭಂಗದ ಅನಂತರದಿಂದ ಕಥೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಕಾಡು. ಮಾನಭಂಗವಾದ ಮೇಲೆ, ಡಕಾಯಿತ ಗಹಗಹಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು, ಆತಂಕದಿಂದ ಗಂಡನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಲಕ್ಷಣ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಮೂಡಿ ಆತ ಕಲ್ಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಬೆದರುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಸಿಕೆಯಾದರೆ ಕೊಂದುಬಿಡು ಎಂದು ತನ್ನ ಕಠಾರಿಯನ್ನೇ ಆತನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹಾಗೇ ಕಠಿನವಾಗಿ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಇರಿಯುತ್ತಿರಲು, ಆಕೆ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು, ತನ್ನ ಕಠಾರಿಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಧಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ನಡೆದಿದೆ. ಆಗ ತಾನು ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದುದಾಗಿ ಆಕೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಎಚ್ಚರಾದಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿ ಓಡಿ ಒಂದು ಕೊಳದ ಸಮೀಪ ಬಂದುದಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಯತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲಳಾದುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. (ಈಕೆಯ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಅವಳೇ ಗಂಡನನ್ನು ಕಠಾರಿಯಿಂದ ಇರಿದಳೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಅದೇ ನಿಶ್ಚಿತ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.)

ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್. ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಪಾತ್ರಿಯೊಬ್ಬಳ ಮೈಮೇಲೆ ಬಂದು ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ, ಭಿಕ್ಷು. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮಾತ್ರ, ಅದೆಲ್ಲಾ ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ತವರು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು, ಭಿಕ್ಷು ತನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಾನೆ.

(ತಟ್ಟನೆ, ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಭಿಕ್ಷು ಪುನರ್‌ನಿರೂಪಿಸಿರಬೇಕು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾದರೂ ಹಾಗೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.)

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಪಾತ್ರಿಯೊಬ್ಬಳ ಮೈಮೇಲೆ ಆವೇಶವಾಗಿದೆ. ಆಕೆ, ಮಾನಭಂಗದ ಅನಂತರದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಕಾಡು. ಮಾನಭಂಗವಾದಮೇಲೆ. ಡಕಾಯಿತ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತನ್ನ ಜತೆ ಬರುವಂತೆ ಪುಸಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಡಕಾಯಿತ ಹೇಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ, ಇವಳನ್ನು ಇಲ್ಲೇ ಕೊಂದುಬಿಡಲೇ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆಕೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಡಕಾಯಿತ, ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಸಮುರಾಯ್, ಆಕೆಯ ಕಠಾರಿಯಿಂದಲೇ ತನ್ನನ್ನು ಇರಿದುಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿ. ಪಾತ್ರಿಯ ಹೇಳಿಕೆ ನಡೆದಿದೆ. 'ಸತ್ತುಬಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲು ಆವರಿಸಿತು; ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಯಾರೋ ಬಂದು ನನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಿದ್ದ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಕಠಾರಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋದಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಸಮುರಾಯ್, ಪಾತ್ರಿಯ ಮುಖಾಂತರ.

ರಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್. ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಈಗ ಮತ್ತೆ, ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಥೆಯನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಕೊಂದುಕೊಂಡ, ಅಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ—ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ತಾನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡುದಾಗಿಯೂ, ಆದರೆ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ತಾನು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದು ಆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪೋಲಿಸರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಗನ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಆ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ: ಆ ದಿನ, ತಾನು ಹ್ಯಾಟ್ ಹಗ್ಗ ತಾಯಿತ ಕರಡಿಗೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಕಂಡು, ಹಾಗೇ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಾಗ ಅಲ್ಲೇ ಡಕಾಯಿತ ಹೆಣ್ಣಿನ ಎದುರು ಮಂಡಿಯೂರಿ ಕೂತು ಆಕೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದ್ದ—ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಡು. ಡಕಾಯಿತ, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತನ್ನೊಡನೆ ಬರಲು ಪುಸಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆ ವಿಷಯವನ್ನು (ತಾನು ಯಾರಿಗೆ ಸೇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು) ಗಂಡಸರೇ ಹೋರಾಡಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ. ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಹೋರಾಡಲು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲರಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಮುರಾಯ್ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಹೆಣ್ಣು ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. ಮುಂದೆ, ಡಕಾಯಿತನೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್. ಈ ಕಥೆ ಹೇಳಿಯಾದ ಮೇಲೆಯೂ ಮರಕಡಿಯುವವ, ತನಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಯೂ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಅಸಂಬದ್ಧವೇ ಎಂದು ಸಿನಿಕನಾದ ದಾರಿಗನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಭಿಕ್ಷು ಮಾತ್ರ, ಮನುಷ್ಯ ಮೂಲತಃ ಹೀಗೆ ಕೆಟ್ಟವನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದುಕೊಂಡು ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಗಲೇ, ದಾರಿಗನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದೇಹ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ— ಈ ಮರಕಡಿಯುವವನೇ ಹೆಂಗಸಿನ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವ ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಕದ್ದು ತಂದಿರಬಹುದೆ ಎಂದು. ಆ ವೇಳೆಗೆ, ಗೇಟ್‌ನ ಆಚೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಿಶು ಅಳುತ್ತಿರುವುದು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ದಾರಿಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವವ ಎದ್ದು ಆ ಕಡೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ, ಇವತ್ತೋ ನೆನ್ನೆಯೋ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಶಿಶುವನ್ನು ಯಾರೋ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ತಂದು ಇಟ್ಟುಹೋಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದಾರಿಗ, ಆ ಅನಾಥ ಶಿಶುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಮರಕಡಿಯುವವ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ದಾರಿಗನನ್ನು ದೂಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ದಾರಿಗ, ಮರಕಡಿಯುವವನಿಗೆ, ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಈತನೇ ಕದ್ದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಭರ್ಜಿಗಾಗಿ ಈತನೆ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕೊಲೆ ಕೂಡ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಬರುವಂತೆ ಛೇಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಕೇಳಿದ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ನಿಷ್ಪ್ರಭನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಮಳೆ ನಿಂತಿದೆ. ದಾರಿಗ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಆ ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಅದರ ಉಳಿದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಭಿಕ್ಷು, ತಡೆಯಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ, ಮರಕಡಿಯುವವ, ಆ ಮಗುವನ್ನು ತಾನು ಮನೆಗೆ ಒಯ್ದು ಸಾಕುವುದಾಗಿಯೂ ತಾನು ಬಡವನಾದರೂ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ತನ್ನ ಆರು ಮಕ್ಕಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೂ ಸಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷುವಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ; ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ಆತನ ಮೂಲವಿಶ್ವಾಸ ದೃಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಮಳೆ ಬಿಟ್ಟು ಎಳೆ ಬಿಸಿಲು ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನಿಳಿದು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು, ಅಲ್ಲೇ ಗೇಟ್‌ನ ಸೋಪಾನದ ಮೇಲೆ, ನೋಡುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥೆಗೆ ಆಕರ— ಅಕುತಗವ ಎಂಬಾತನ 'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಕಥೆ. (ಆ ಕಥೆಯ ಅನುವಾದವನ್ನು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.) ಕಥೆ, ಯಾವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪೀಠಿಕೆಗಳಿಲ್ಲದೆ. ಪೋಲಿಸ್ ನ್ಯಾಯಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಎದುರು ಮರಕಡಿಯುವವನೊಬ್ಬ ಕೊಟ್ಟ 'ಸಾಕ್ಷ್ಯ'ದಿಂದ ನೇರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಡಕಾಯಿತನೊಬ್ಬ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಆತನ ಎದುರೇ ಮಾನಭಂಗಮಾಡಿ ಆತನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಒಬ್ಬ ಭಿಕ್ಷು, ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ, ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಯಿ–ಮುದುಕಿ, ಡಕಾಯಿತ, ಹೆಣ್ಣು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಿಯೊಬ್ಬಳ ಮುಖಾಂತರ ಕಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೃತ ಸಮುರಾಯ್— ಈ ಏಳು ಜನ ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತಾವ ವರ್ಣನೆ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗುವ ಏಳು ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಒಂದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾದ ಏಳು ಜನ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋದಾಗ, ಕಥೆ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

LXVII ರಶೋಮೊನ್

'ರಶೋಮೊನ್' ಎನ್ನುವುದು, ಅದೇ ಅಕುತಗವನ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆ. (ಇದರ [illegible]ವನ್ನು ಕೂಡ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.) ಕ್ಯೊಟೊ ನಗರದ ಹಾಳುಬಿದ್ದ ರಶೋಮೊನ್ ನಗರ ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ, ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ದಿನ, ನಿವೃತ್ತ ಕೆಲಸಗಾರನೊಬ್ಬ ಬಂದು ತಂಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಒಬ್ಬ ಮುದಿ ಹೆಂಗಸು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಶವಗಳಿಂದ ಕೂದಲನ್ನು ಕದ್ದು ಕೀಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು (ಟೋಪ[illegible] ಮಾಡಿ ಮಾರುವುದಕ್ಕಾಗಿ) ಕಂಡು, ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ಮಾಡಿ, ತಾನೇ ಆಕೆಯ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು [illegible]ೋಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಘಟನೆ.

ಕುರೋಸವ, 'ರಶೋಮೊನ್' ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಆ ಆವರಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, 'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ' ಕಥೆಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಆತನ ಶಾಬ್ದಿಕವಾದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಕುರೊಸವ, ಹೊಸದೇನನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ ? ಇದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಮೊದಲಿಗೆ, ಅಕುತಗವನ 'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ' ಕಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಂಚ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಅಕುತಗವ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಲವಾರು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ' ಎನ್ನುವ ಕಥೆಯೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮೂಲದ್ದೇ. ಆದರೆ, ಇತಿಹಾಸದ ನಿರೂಪಣೆ ಯಾವತ್ತೂ ಆತನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಥೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಇತಿಹಾಸ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಭಯಂಕರ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ಏಳು ಜನರ ಮುಖಾಂತರ ಆತ ಹೇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವಾಗ, ಕಥೆ, ಒಬ್ಬರಿಂದೊಬ್ಬರಿಗೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ—ಮನುಷ್ಯನೆಂದರೆ ಜಡ ಯಂತ್ರವಲ್ಲ ; ಜೀವಂತವಾಗಿರುವವನು, ತನ್ನದೇ 'ಅಹಮಿಕೆ'ಯಿದ್ದು ಆ ಕಾರಣ ಅನನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವನು. ಯಾವುದೊಂದು ಘಟನೆ ಆತನ 'ಅಹಮಿಕೆ'ಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆತ ಆ ಘಟನೆಯ ನಿಜವನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನನ್ಯನಾಗಿರುವ ಹಾಗೆ, ಆತ ಕಾಣುವ ನಿಜವೂ ಅನನ್ಯವಾದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಮನುಷ್ಯ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ್ದು, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ್ದು ; ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ್ದಲ್ಲ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ್ದಲ್ಲ.

ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾ[illegible]ಜನಿಕ ಸತ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಪಾಲಿಗೆ [illegible]ತೂ ಇರಲಾರ[illegible] —ಎನ್ನುವುದ[illegible] [illegible]ತಗವ, ಈ ಕಥೆಯ ಮ[illegible] [illegible]ಕ ಸೂ[illegible]ತಿಸುತ್ತಾ[illegible] [illegible]

ರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಪ್ರಾಯಃ, ಸತ್ಯವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತೇನೆನ್ನುವ ಇತಿಹಾಸದ ಛಲ ಹೇಗೆ ಅಸಂಗತವಾದ್ದು, ಎಂಥ ಮೂರ್ಖತನದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದೇ. ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲಕವೇ ಆತ, ಇತಿಹಾಸದ ಸುಳ್ಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಮನುಷ್ಯಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವ ನೀತಿನಡತೆಗಳು ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಆಧಾರ ಯಾವುದು ? ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸತ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸ. ಮೂಲತಃ, ಇವೆರಡೂ ಭ್ರಮೆಯಾಗಿರುವಾಗ, ಸುಳ್ಳಾಗಿರುವಾಗ, ಇದನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಕೂಡ ಭ್ರಮೆಸುಳ್ಳುಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಾಗಲಾರವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳು ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಲೆಗಳು ಭ್ರಮೆಸುಳ್ಳುಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಶೋಷಕವೆನಿಸುತ್ತವೆ, ದಮನಕಾರಿಯೆನಿಸುತ್ತವೆ, ಅಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತದೆ, ಹಿಂಸ್ರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಕುತಗವನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಆತ ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲವನ್ನು (೧೮೯೨–೧೯೨೭ ; 'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ' ರಚನೆ—೧೯೨೨) ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಣನೆಯಿಲ್ಲದ, ಕುಟುಂಬಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರಾಗತ ರೂಢಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಜಡವಾದ ಅಂಧವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮುಕ್ಕಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ, ತರುಣರು ಧೀಮಂತರು ಆಗಷ್ಟೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದು. ಪರಂಪರಾಗತ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ನೀತಿನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಆಸ್ಫೋಟಿಸಿ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಛಲದಲ್ಲಿ ಅಕುತಗವ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ.

ಅಕುತಗವನಲ್ಲಿ ಬರುವುದು 'ಕಥನ'ಗಳಾದರೆ ಕುರೊಸವನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು 'ಪುನಃಕಥನ'ಗಳು. ಇಡೀ ಕಥೆ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಪುನಃಕಥನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುರೋಸವನಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವವರು ಇಬ್ಬರೇ —ಮರಕಡಿಯುವವ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಡೆದ ಘಟನೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದವರು. ಇವರ ಜತೆಗೆ, ಘಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿಲ್ಲದ ಮೂರನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ದಾರಿಗ (ಸಾಮಾನ್ಯ) ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರೊಸವ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಕಥೆ ಹೊರಡಿಸುವ ಚೋದಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾಠಗಳಿವೆ : ಡಕಾಯಿತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ—ಹೆಣ್ಣು ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಕಥೆ—ಸಮುರಾಯ್ ಪಾತ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಮರ[illegible]ಡಿಯುವವ ತಾನು [illegible]ಂಡದ್ದೆಂದು ಹೇಳು[illegible] ಕಥೆ. ಅಕುತಗವನಲ್ಲಿ, ಪೋಲಿಸ್ ವಿಚಾರಣೆಯೆದುರು [illegible]ರ ಹೇಳಿಕೆಗಳ[illegible] [illegible] ಇಲ್ಲಿ, ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಹಾಗೂ ಭಿಕ್ಷುವಿನ [illegible]ದೆ. 'ಕಥನ'ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಥಿಸುವಾತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ

ಸತ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದಾದರೆ, 'ಪುನಃಕಥನ'ದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪುನಃಕಥನಕಾರನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸತ್ಯದ ನೇಸಲೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವವನು ಮೊದಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ತಿರುಚಿ ಹೇಳಿರಬಹುದು ಎಂದು ಕೇಳುವ ನಮಗೆ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾಗುವುದರಿಂದ, ಈತನ ಪಾತ್ರಗುಣಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಈತ ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ತಿರುಚಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ, ನೇರ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಹೊಸ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ಪುನಃಕಥನದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪುನಃಕಥನಗಳ ಸರಣಿಯ ಮೂಲಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ತಂತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಕಾದಂಬರಿಯಷ್ಟು, ಬೃಹತ್‌ಕಥಾಕೋಶದಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವಂಥದು. 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯಲ್ಲಿ—ವಿರಹತಾಪವನ್ನು ತಪವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಗಂಧರ್ವಕನ್ಯೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ, ತಾಪಸಕುಮಾರನೊಡನೆ ನಡೆದ ತನ್ನ ಉನ್ಮತ್ತ ಪ್ರಣಯದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಯಮಿಗಳೂ ವಯೋವೃದ್ಧರೂ ಆದ ಜಾಬಾಲಿ ಮುನಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ; ಅವಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಜಾಬಾಲಿ, ಅದನ್ನು ತಿರ್ಯಕ್ ಜಾತಿಯ ಗಿಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ಗಿಳಿ ಅದನ್ನು ವೈಭವಶೀಲನಾದ ರಾಜನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವ. ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಸತ್ಯಗಳ ಬಣ್ಣನೇಸಲುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಅದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರೊಸವನ ತಂತ್ರ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕುರೊಸವನ ತಂತ್ರ ಮತ್ತೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು.

ರಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ, ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಟ್ಟನೆ, ಆತ ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶೇಷ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಂಡ ದೃಶ್ಯದ ಅನಂತರ ಪುನಃ, ತಟ್ಟನೆ ಅದು ಕಡಿದು, ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯ ದೃಶ್ಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ, ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಹೇಳಿಕೆ, ಅಧಿಕಾರಿಯ ಹೇಳಿಕೆ, ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಡಕಾಯಿತನ ಹೇಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಅನಾ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಡಕಾಯಿತ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಪುನಃಕಥಿಸಿದವರು ಯಾರು ? ಮರಕಡಿಯುವಾತನೇ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ಕಥೆಯ ಕೊನೆಗೆ, ಆತನೇ 'ಡಕಾಯಿತನ ಕಥೆ ಪೂರ್ತಾ ಸುಳ್ಳು' ಎನ್ನುವಾಗ, ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಪುನಃಕಥಿಸಿದ್ದು ಆತನೋ ಅಥವಾ ಭಿಕ್ಷುವೋ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿಯೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಕಥನದಲ್ಲೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಿಯ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ಸಮುರಾಯ್ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥನವಂತೂ, ಆ ಅತಿಮಾನುಷ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ, ನಂಬತಕ್ಕದ್ದೋ ಬಿಡತಕ್ಕದ್ದೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಡೆಗೆ ಮರಕಡಿಯುವವ ತಾನು ಕಂಡದ್ದೆಂಬ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೂ, ತುದಿಯಲ್ಲಿ, 'ನನಗಂತೂ ಯಾ ಕಥೇನೂ ಅರ್ಥವಾಗೋದೇ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಅಸಂಬದ್ಧಾನೇ' ಎನ್ನುವಾಗ, ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲೂ ಸಂದೇಹ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಚಿತ್ರ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಕಥನ ಪುನಃಕಥನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಯಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕುರೊಸವ ಮರೆಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಪುನಃಕಥನಸರಣಿಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು, ಕಥಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಅವರ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಕೂಡಿ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಅನುಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಕಥಿಸುವವರು ಯಾರೆನ್ನುವುದೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದಾಗ, ಇದೂ ಕಷ್ಟದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಮಗೆ ಉಳಿಯುವ ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸ್ವತಃ ತನ್ನನ್ನೇ—ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಜಗಳನ್ನೇ—ನೇರ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು, ತಾನೇ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಕುರೊಸವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ನಿಜಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ತನ್ನ ತನ್ನದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ—ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಕೃತಿಕಾರನಾಗಬೇಕಾದ—ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ಸತ್ಯಗಳ ತಾಕಲಾಟಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಆ ಘರ್ಷಣೆಯ ಚಕಮಕಿ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಿಂಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನದಲ್ಲೂ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ, ಸಹೃದಯನೇ ಸೃಜನಕಾರನಾಗುತ್ತಾನೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಕುರೋಸವ, ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರದಿಂದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ತುರ್ತಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಮ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು—ಪುನಃಕಥನ ಯಾರು ಮಾಡಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ್ದು, ಕುರೊಸವ, ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದರಿಂದ ಎನ್ನುವುದು. ಅಕುತಗವಾಗೆ ಇದ್ದ ಉದ್ದೇಶದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ರೀತಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು ಆತನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೂ, ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಆತನ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಕುರೊಸವ ಸಾಧಿಸಿದಂಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಪಾಲು ಮುಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕುರೊಸವ, ಹಾಗೇ ಪುನಃಕಥನ ಮಾಡಿಸುವುದಿದ್ದರೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗಿರುತ್ತಿತ್ತು : ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥನ ಪ್ರಾರಂಭವಾದೊಡನೆ, ಆ ದೃಶ್ಯ ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಷಯಿಸತೊಡಗುವುದು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ದೃಶ್ಯ ಕ್ರಮೇಣ

ವರ್ಧಿಸತೊಡಗುವುದು, ಈ ಕ್ಷಯ–ವರ್ಧನಗಳನ್ನು ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿ 'ಕ್ಷಯವರ್ಧನ' ಅಥವಾ 'ಮಿಶ್ರಣ' (DISSOLVE OR MIX)ದ ಮೂಲಕ ಈ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಕುರೊಸವ, ಕಥನ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಕಥೆಯ ಹಿಮ್ಮೆಂಚಿನ ಅದರ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ 'ಮಿಶ್ರಣ'ವನ್ನು ಬಳಸದೆ, ತಟ್ಟನೆ ದೃಶ್ಯಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ, ಇಂಥ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಆತ ಬಳಸುವ ತರಣತಂತ್ರ, (TRANSITION), ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ 'ಕ್ಷಯವರ್ಧನ'ಕ್ಕೆ ಬದಲು, ನೇರ 'ಛೇದ' (CUT). (ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯ–ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಛೇದವಿದ್ದಾಗ, ಆ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇಂಥದ್ದೇ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತೀರ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದು.) ಹೀಗೆ ಕುರೊಸವ, ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ 'ಛೇದ' ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ, ಅಕುತಗವನಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕುರೊಸವ, ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ವಸ್ತು–ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರೇ ಹೇಳಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ ಬರುತ್ತವೆ. (ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ, ಇಂಥವನೆಂದು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿ ಮರಕಡಿಯುವವನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿದ್ದೂ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿದೆ.) ಕುರೊಸವ, ಕಥೆಯ ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವವರಷ್ಟೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವವರೋ ತೀರ್ಪು ಕೊಡುವವರೋ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. (ಅಕುತಗವನಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.) ಗಣನೀಯವಾದ್ದೆಂದರೆ—ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವವರು ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ನೇರ ಎದುರಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೇ ನೇರ ಎದುರಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರಿಂದ, ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಾವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಕಾರರೂ ತೀರ್ಪುಗಾರರೂ ಆಗಿದ್ದೇವೋ ಎಂಬ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನೇರ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುವ ಕುರೊಸವನ 'ಆಂತರಿಕ' ಉದ್ದೇಶ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡು, 'ಬಹಿರಂಗ' ವಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

CINEMATIC (ಸಿನೆಮೀಯ /ಚಿತ್ರಯೋಗ್ಯ) ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಚಿತ್ರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಅದು, ಕೃತಿಕಾರ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನರ್ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ತರದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಸಿದ್ಧಿಸುವ ತನಕವೂ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವ—ಕೃತಿಯ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳೆರಡಲ್ಲೂ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ—ಗುಣ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಂಥ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಕೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ; ನೋಡಿದ್ದಂತೂ ಅದೇ ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತ ನಂಬಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಕುತಗವನಲ್ಲಿ ಕೇಳುವುದು (ಅಥವ ಓದುವುದು) ಕ್ರಮೇಣ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಕುರೊಸವನ ಸಿನೆಮಾದ ಮೂರ್ತಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಅಧಿಕೃತಸತ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ತನಗಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಹತೋಟಿಯಿಂದ, ಕುರೊಸವ, ಕಾಣಿಸುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟು, ನಂಬದಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವಷ್ಟು, ದೃಢಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇ—ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಮೂಲ ನೆಲೆಗೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಎಳೆತಂದು, ಅಂಥ ದೃಢವೆನ್ನಿಸಿದ ಸತ್ಯವೂ ಭ್ರಮೆಯೋ ಎನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಕಿರಣಗಳು ಫಳಗುಟ್ಟಿ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವಂಥ ಆ ಹಾಡು ಹಗಲು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು, ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯ ನಿರ್ಭಾವದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ (ತಾನು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ತ್ರಸ್ತರಾಗಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವ ಸಾಕ್ಷಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ) ಹಾಗೂ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಉಧೋ ಮಳೆಯ ಮಬ್ಬು ಮಂಪರಿನಲ್ಲಿ (ಮೂಢ ಮುಗ್ಧ ಭಿಕ್ಷು, ಸಿನಿಕದಾರಿಗ ಮತ್ತು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಮರಕಡಿಯುವವ ಇವರ ಮಧ್ಯೆ) ಭ್ರಮೆ ಎನ್ನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ ; ಅದು ಮೂಲವಾಗಿ ಕಥೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾಠ, ಮೊದಲಿನದರ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲೇ ಇದೂ ದೃಢಸತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಕುರೊಸವ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸತ್ಯಭ್ರಮೆಗಳೆರಡೂ ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆದು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುವುದರಿಂದ, ಆದರೆ ಕಡೆಗೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಸತ್ಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಾರಿ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ—ಆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸತ್ಯ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಶಕ್ತಿವಂತಿಕೆ ಅಂಥದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ--ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಣ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಒದಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಭಿನಯ ಅಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ್ದು. ವಿಶ್ವ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ ಅತಿಶ್ರೇಷ್ಠರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವ ಮಿಫ್ಯೂನ್ (ಡಕಾಯಿತ) ಆತನಿಗೆ ಸುವನಾಗಿ ನಟಿಸುವ ಇತರರ ಕೌಶಲವನ್ನು, ಕುರೊಸವ, ದೋಚಿಕೊಂಡು ಈ ಚಿತ್ರದ ತುಂಬ ಸೂರೆಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ—ಇಂಥ ಅಭಿನೀತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೆಮೆರಾದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಬಿಂಬಸತ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಕೌಶಲ ಕೂಡ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ

ಆದ್ಯಂತ ಬರುವ ಕಾಡಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತ 'ಶಯ್ಯೆ' (ಮೇಲ್ಮೈ ರಚನೆ—TEXTURE) ಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಬಣ್ಣನೇಸಲುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಷ್ಟನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಕಣ್ಸೊಳಿಸುವ ಕಾಡಿನ ದೃಶ್ಯಪುಷ್ಪ: ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಕೋರೈಸಿ ಕಣ್ಣರಿಯುವ ಕಿರಣರಾಶಿಗಳು ; ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ, ಮೂರು ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂರ್ತಾಮೂರ್ತ ತಾಕಲಾಟಗಳ ಮುಪ್ಪುರಿಯನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯಘನವಾಗಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ತ್ರಿಕೋನವಿನ್ಯಾಸ (TRIANGULAR COMPOSITION) ಗಳು ; ಮೊದಲಿಂದ ತುದಿತನಕ, ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕೆಮೆರಾದ ಮಟ್ಟಕೋನಗಳನ್ನು ಅಂಥ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ಕ್ಷಣದ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗ ಸತ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ಚಾತುರ್ಯ (ಮಾದರಿಗೆ—ಚಿತ್ರಿಕೆ ೧೨೦, ೧೭೧ ರಿಂದ ೧೭೪ ಇತ್ಯಾದಿ ; ಇಂಥವನ್ನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಹುಡುಕಿತೆಗೆಯಬಹುದು) ; ಕೆಮರಾ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕೌಶಲ—ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ವೀರನಂತೆ ಕೊಡಲಿ ಹೊತ್ತು ನೆಲ ತುಳಿಯುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಮರಕಡಿಯುವವನ ಜೊತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿನ ಒಳಒಳಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ನುಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕೆಮೆರಾದ ಅನುಸರಣೆಗಳು : ವಿಶಾಲವಾದ ಮರದ ತುದಿಯ ಎಲೆಬಲೆಯ ಚಿತ್ತಾರದಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಕಾಂಡಬೇರುಗಳ ಕಡೆ ಬರುತ್ತ, ಪಕ್ಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಮರದ ಕಾಂಡಕ್ಕೆ ಒರಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಕಾಯಿತನನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವ ಪಾತ್ರಸ್ಥಾಪಕ ಚಲನೆ ; ಸೊಂಪುಕಾಡಿನ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಯ ಜಡದಲ್ಲಿ ಆಲಸನಾಗಿ ಅರೆಮಂಪರಿನಲ್ಲಿ ಒರಗಿರುವ ಡಕಾಯಿತ, ಮೆಲುಗಾಳಿಯ ಚೋದನೆಯಿಂದ ಸಮುರಾಯ್ ದಂಪತಿಗಳ ಕಡೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸುವಾಗಿನ ಮೇಲು–ಕೆಳಗಿನ ಚಲನೆ ; ಮುಂದೆ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಧಾವಂತ ಹಾಗೂ ಕಥನ ಪುನಃಕಥನಗಳ ಧಾವಂತ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಧಾವಂತಚಲನೆಗಳು—ಈ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಡಕಾಯಿತ–ಸಮುರಾಯ್–ಹೆಣ್ಣು ಈ ಮೂವರ ಕ್ರಿಯೆಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವಂಥ ಅಸಂಖ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳ ತನಕ (ಮಾದರಿಗೆ—ಚಿತ್ರಿಕೆ. ೧೭೪, ೧೭೫, ೧೮೫, ೧೮೯ ಇ.) ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ರಶೋಮೋನ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆ ಕುರೊಸವನ ಮತ್ತಾವುದೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಕಾಣಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈ ಚಿತ್ರ 'ಕಥೆ'ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಕಥನ'ವಾಗಿರುವುದು. ಕಥೆಗಿಂತ ಅದರ ಕಥನ ಹೆಚ್ಚು ಚಲನಶೀಲವಾಗಿರುವುದು ತೀರ ಸಹಜ. ಆದರೆ, ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಕೆಮೆರಾದ ಚಲನೆ ನಮ್ಮ ಮನಶ್ಚಲನೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಅಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಎಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ತನ್ನ ಬೆಡಗಿನ ಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಪರಾವೃತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಕಲನ—ಇಲ್ಲಿ, ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಖಂಡವೂ ತನ್ನ ಧ್ವನಿಖಂಡದೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡು, ಅನಂತರ, ಹೀಗೆ ಸಮಗ್ರಗೊಂಡ ಚಿತ್ರ–ಧ್ವನಿ ಖಂಡಗಳ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಘಟಕಗಳು ಪುನಃ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಖಂಡವಾದ ಕೃತಿಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಮೂಲಕ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲೂ (ಅದರ ಚಿತ್ರರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣನೇಸಲುಗಳಲ್ಲಿ, ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ಮೊತ್ತಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಾದ್ಯಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಸಂಖ್ಯ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೆಮೆರಾದ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ) ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ಪಷ್ಟಾಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಚಲನೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಮಿಳಿತಗೊಂಡು ಅಖಂಡ ಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಲಯವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಕೃತಿಕಾರನ **ಅನುಭವವಸ್ತು**ವಿನ ಅದೇ ಲಯ, ಕೃತಿಯ ಈ **ಪ್ರತಿವಸ್ತು**ವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗೊಂಡು ಕೃತಿಯ ವಾಸ್ತು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕುರೊಸವನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ, ಆದ್ಯಂತ ಎಲ್ಲೂ ತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಅಖಂಡಪ್ರವಾಹವೆಂಬಂಥ ಹರಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರಶೋಮೋನ್‌ನಲ್ಲೂ ಅತ ಅಂಥ ಹರಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ವಿಶೇಷವೇ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಾಯಃ ಈ ಚಿತ್ರ ಕಥನಪುನಃಕಥನಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹ್ರಸ್ವಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ನೂರು. (ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಸರಾಸರಿಯನ್ನು ಗಣಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಉದ್ದದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳು ಸಾಲುತ್ತಿದ್ದವು.) ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ ನಯವಾದ ಹರಿಗೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಾಗಿ—ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಮೃದುತರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ 'ಕ್ಷೀಣನ' (FADE OUT) 'ವರ್ಧನ' (FADE IN)ಗಳನ್ನು ಆತ ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುವುದು, 'ಛೇದ' (CUT) ವೊಂದನ್ನೇ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಯಾವ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ಅದು ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ಜೊತೆ ಅಖಂಡವೆಂಬಂತೆ, ಛೇದವೇ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ, ಮೇಳವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಮರ್ಮ ಆತನಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ (ಚಿತ್ರಿಕೆ ೨೬ ರಿಂದ ೪೧ ತನಕ) ಒಳಒಳಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ಮಧ್ಯೆ ಛೇದಗಳಾದದ್ದು ನಮ್ಮ ಗಣನೆಗೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಡಕಾಯಿತ ಸಮುರಾಯ್‌ನನ್ನು ಬಿಗಿದುಹಾಕಿ, ಆಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಆಕೆಯನ್ನು ಆಕೆಯ ಗಂಡನ ಬಳಿಗೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯುವ ದೃಶ್ಯ ಪೂರ್ತಾ ಕೆಮೆರಾದ ಒಂದೇ ಚಲನೆ ಎಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಿದಾಗ ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೆ ; ಎರಡನೇ ಸಲ ನೋಡುವಾಗ ಹಾಗಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸಿತು ; ಮೂರನೇ ಸಲ ನೋಡುವಾಗ, ಎಣಿಸಿದರೆ, ಈ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಳು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿವೆಯೆಂಬುದು (ಚಿತ್ರಿಕೆ ೧೩೩ ರಿಂದ ೧೩೯) ಗೊತ್ತಾಯಿತು' ಎಂದು ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಸಿನೆಮಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯಾಕರಣದಂತೆ—ಒಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಕಾಲದ ಅಂತರವಿಲ್ಲದಿರುವಾಗ 'ಛೇದ' (CUT)ವನ್ನೂ ಅಂತರ ಸ್ವಲ್ಪವಿದ್ದಾಗ 'ಕ್ಷಯವರ್ಧನ' (DISSOLVE) ವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂತರವಿದ್ದಾಗ 'ಕ್ಷೀಣನ' (FADE-OUT) ಮತ್ತು 'ವರ್ಧನ' (FADE-IN) ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಛೇದ'ಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ

ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆತ 'ಕ್ಷೀಣನ' 'ವರ್ಧನ' ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮುರಾಯ್, ಪಾತ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಡೆ, 'ಹಾಗೇ ತುಂಬ ಹೊತ್ತು ಸರಿಯಿತು' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ, ದೀರ್ಘಕಾಲ ಸರಿದದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಕುರೋಸವ, ಕ್ಷೀಣನ ಮತ್ತು ವರ್ಧನವನ್ನೋ ಕ್ಷಯವರ್ಧನವನ್ನೋ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಂಧಿತನಾದ ಸಮುರಾಯ್ ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತಿರುವುದನ್ನು ಮೂರು ಬಾರಿ, ಒಮ್ಮೆ ದೂರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಮಧ್ಯಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಸಮೀಪಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಛೇಧ'ಗಳಲ್ಲೇ ತೋರಿಸಿ ಕಾಲ ಸಂದದ್ದರ ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. (ನೋಡಿ- ಚಿತ್ರಿಕೆ ೨೯೨, ೨೯೩, ೨೯೪.) ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಸಂದಿತೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ, ಚಿತ್ರದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ದಾರಿಗ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಆ ಕಡೆಗೇ ನೋಡುತ್ತಾ ನಿಲ್ಲುವ ಭಿಕ್ಷು ಹಾಗೂ ಮರಕಡಿಯುವಾತನ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ, (ಚಿತ್ರಿಕೆ ೩೯೨, ೩೯೩, ೩೯೪) ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಮೂರುಬಾರಿ 'ಕ್ಷಯವರ್ಧನ' ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಸರಿದದ್ದು ಹೆಚ್ಚೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವಗಳೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಸಮಯವನ್ನು, ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಾನಸಿಕಕ್ರಿಯೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಕುರೊಸವ, ದೀರ್ಘಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ತಳ್ಳಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ (ಚಿತ್ರಿಕೆ ೫೪, ೫೫, ೫೬), ಹಾಗೂ, ಕಥೆಯ ಹಿಮ್ಮುಂಚಿನಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಆತುರ ಕುತೂಹಲಗಳುಂಟಾಗುವಾಗ ಕುರೊಸವ 'ಛೇಧ' ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಆಕ್ರಮಣ' (WIPE=ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ತೆರೆಯಿಂದ ತಳ್ಳುತ್ತ ಕ್ರಮೇಣ ತಾನೇ ತೆರೆಯನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು) ವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. (ಸಿನೆಮಾದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಮುಂದೆ, ಹಳೆಯದೆಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟುಹೋದ 'ಆಕ್ರಮಣ' ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರೊಸವ, ಅರ್ಥವತ್ತಾಗುವಂತೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕುರೊಸವನ WIPEಗಳಿಂದೇ ಅವು ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿವೆ.)

ಕಾಡು–ಪೋಲಿಸ್ ಚೌಕಿ– ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಇವುಗಳ ಹಾಗೂ ಮೂರುದಿನಗಳ ಕಥೆ–ಸಾಕ್ಷಿ–ಪುನಃಕಥನ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಲಾಳಿಯಾಡುವ ಈ ತೊಡಕಿನ ಚಿತ್ರ, ಕುರೊಸವನ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲದಿಂದಾಗಿ, ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಆತಂಕವಿಲ್ಲದ ಸಯವಾದ 'ಪತನ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದು ಈ ಕೃತಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಆತನ ಘನವಾದ ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ಅನುಭವ. ಅನುಭವದ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಖಚಿತತೆಗಳೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆದ ವಾಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿವೆ.

ಕುರೊಸವ, ಅಕುತಗವನ ರಶೋಮೊನ್ ಕಥೆಯಿಂದ ಕೇವಲ ಆವರಣವನ್ನಷ್ಟೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ—ಕಥೆಯ ಹಿಮ್ಮುಂಚುಗಳು ಹ್ರಸ್ವಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಗಾಲೋಟವೋಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ (ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪೋಲಿಸ್ ಚಾವಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು) ಬರುವ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು ದೀರ್ಘಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ವಿಲಂಬಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಸುಸ್ಪಷ್ಟಲಯದಿಂದಾಗಿ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂರು, ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂರು; ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ಥಳಗಳು (ಕಾಡು —ಚಾವಡಿ—ಗೇಟ್) ಮೂರು, ಸ್ತರಗಳು (ಕಥೆ—ಕಥನ—ಪುನಃಕಥನ) ಮೂರು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮರುಕೊಳಿಸುವ ತ್ರಿಕೋನರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಶಿಖರಗೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. (ತ್ರಿಕೋನ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ—PRISM—ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಾಯಿಸಿ ಅದರ ವಕ್ರೀಭವನಗೊಂಡ—REFRACTED—ಅನಂತ ಆಭಾಸಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೆ—ಎಂಬ ಡೊನಾಲ್ಡ್ ರಿಚಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ಚೌಕಿ ನೋಟದ ನೆಲೆಯಾದರೆ ಕುರೊಸವನಲ್ಲಿ ರಶೋಮೊನ್ ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಥನದ ಮೂಲಕ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಕಥೆ ಕಥನಗಳೆರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಕುರೊಸವನಲ್ಲಿ, ರಶೋಮೊನ್ ನೋಟದ ನೆಲೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಕುತಗವನ ಪೋಲಿಸ್ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ, ತೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ರಿಯೆಯ 'ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನಷ್ಟೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆತನಿಗೆ, **'ತೋಪಿನಲ್ಲಿ'** ನಡೆದ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಮೂಲವಾಗುವುದರಿಂದ ಆತ ಕಥೆಗೆ ಅದೇ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವನ ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ' ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಮರ ಕಡಿಯುವಾತ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ಕಥೆ ಹೇಳಿ, ಮುಂದೆ ಕಥೆಯ ಇನ್ನೆರಡು ಪಾಠಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದ ಅನಂತರ, ತಾನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಸುಳ್ಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಮಾನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಂಭವಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತನ್ನ ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೂ, ತನ್ನ ಈ ಕಥೆ ಕೂಡ ತನಗೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತನ್ನ ಗೊಂದಲ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂಲಕ, ತನ್ನ ಅನುಭವ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ, ಮರ ಕಡಿಯುವವನ ಅನುಭವದ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವುದನ್ನು, ಎಂದರೆ, ಬರೀ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ 'ಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ದಾರಿಗ, ಧರ್ಜಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹವೆತ್ತಿ ಮರ ಕಡಿಯುವಾತನನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸಿ ಆತನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಚೋದಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ, ಗೇಟ್‌ನ ಮತ್ತೊಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ತ್ಯಜಿಸಿ ಎಸೆದುಹೋಗಿರುವ ನವಜಾತ ಶಿಶುವೊಂದು ಸಿಕ್ಕಾಗ, ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಅದನ್ನು ತಾನು ತನ್ನ ಬಡ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಸಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಔದಾರ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಶೋಮೊನ್

ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ : ಕಾಡಿನ ಘಟನೆಗಳು ಭೂತ ಕಾಲದ್ದಾಗಿ, ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾರಣದ್ರವ್ಯಗಳಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಅಕುತಗವನಲ್ಲಿ, ಹಲವರ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯ ಹಲವೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕುರೊಸವನಲ್ಲಿ, ಸತ್ಯ ಹಲವಾದ್ದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಗೊಂದಲ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸತ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆ : ಇಲ್ಲಿ, ಫಲಿತ ಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ.

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕುರೊಸವನ ಕೃತಿ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ್ದಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಈ ಭಿನ್ನತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುವ ಅನುಭವದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಕುರೊಸವನ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಆತನ ಅನುಭವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಸಹಾಯಕವಾದೀತು.

(ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಯಾದರೂ ಅದು ಕೃತಿಕಾರನ ಅನುಭವ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾಪ್ರತಿರೂಪ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಕೃತಿಕಾರನ ಅನುಭವ ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕೃತಿಕಾರನ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಆತನ ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ, ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದಂಥ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನೇರವಾಗಿಯೋ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವಾಗಿಯೋ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೃತಿಗೆ ಅದರಿಂದ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿ ದೊರಕಿರುತ್ತದೆ; ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಥವಾ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಅಂಶಗಳ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಅದು ಸಹೃದಯನನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು, ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಕಾರನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗತಿಗಳೊಡನೆ ತಾಳೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ.)

ರಶೋಮೊನ್ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಆ ಕಾಲವಂತೂ ಕೇವಲ ಜಪಾನ್‌ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೇ ಮರೆಯಲಿಕ್ಕಾಗದಂಥ ಕಾಲ. ೧೯೪೫ ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕ ಹಾಗೂ ಮಿತ್ರರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಜಪಾನ್ ಮೇಲೆ ಅಣುಬಾಂಬ್ ಸಿಡಿಸಿ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿದವು. ಮನುಷ್ಯನಾಗರಿಕತೆ ಎಂಥ ಅನೂಹ್ಯ ಭಯಾನಕತೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದು ಆಗಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿತ್ತು. ನೆಲದಮೇಲೆ ಬದುಕುವವರೆಲ್ಲ ಈ ಭಯದ ಗಾಳಿಯಲ್ಲೇ ಉಸಿರಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಭಯಾನಕತೆಯ ಕುದಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ. ಹಿಂಸೆಯ ಚಿತ್ರ ರಶೋಮೊನ್. ಆದರೆ. ದೊಡ್ಡ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ, ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಟಂ ಬಾಂಬ್ ಘಟನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದು ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ. ೧೯೫೪ ರಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. JAMES F. DAVIDSON ಎಂಬಾತ, MEMORY OF DEFEAT IN JAPAN : A REAPPRAISAL OF RASHOMON ಎನ್ನುವ ತನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿದ. (ಈ ಲೇಖನ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು : THE ANTIOCH REVIEW—14—NO. 4—DEC. ೧೯೫೪ ; ಮುಂದೆ, ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ DONALD RICHIE ಸಂಪಾದಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ FOCUS ON RASHOMON ಎಂಬ ಲೇಖನಸಂಕಲನದಲ್ಲೂ ಇದು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿತು.) ಮತ್ತೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ, ಈ ಲೇಖನ ಪ್ರಕಟವಾದಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಕುರೊಸವನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಡೊನಾಲ್ಡ್ ರಿಚಿಯಂಥ ಸಮರ್ಥ ವಿಮರ್ಶಕನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ. ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನೇ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ—ಎನ್ನುವುದು.

ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ಅನುಭವಿಸಿದ ಮಹತ್ತರ ಸೋಲು ಹಾಗೂ ಅಪಮಾನಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಲಿಕ್ಕೆ, ಡೇವಿಡ್‌ಸನ್, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ : ಒಂದು—ಅಕುತಗವನ ಹಿಂಸೆಯ ಕಥೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ನಿರ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಕಥೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಆವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ೧೨ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ಷಾಮಡಾಮರಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕೃತಿಪ್ರಕೋಪಗಳಿಂದಲೂ ಮಾನವೀಯ ಹಿಂಸೆಗಳಿಂದಲೂ ಜಪಾನ್ ತ್ರಸ್ತಗೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಲ ; ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಕ್ಯೋಟೊದಂಥ ಮಹಾನಗರ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಹಾಳುಬಿದ್ದದೆ. ಈ ಹಿಂಸೆವಿನಾಶಗಳ ಆವರಣ, ಆಟಂ ಬಾಂಬ್ ಘಟನೆಯ ಅನಂತರದ ಜಪಾನ್‌ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ತಟ್ಟನೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ—ಎನ್ನುವುದು. ಎರಡು—ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನೀಲಿ ರೇಷಿಮೆಯ ಕಿಮೊನೊ ಧರಿಸಿ ಸಂಭಾವಿತನಂತಿರುವ ಡಕಾಯಿತ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತುಂಡು ಅರಿವೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ಆದಿಮ ಜನಾಂಗದ ಬರ್ಬರನಂತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂಸ್ರ ಪಶುವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಈತ. ಜಪಾನಿ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ವಿದೇಶಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ—ಎನ್ನುವುದು.

ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸದ ದುರಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಅಂಥ ಕಾಳಜಿಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಆತ, ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚಿತವಾಗುವಂತೆಯೋ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಬಹುದಿತ್ತಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆಗಿನ ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನೇರ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತು ಆತ ಅಂಥ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹೇಳಬಹುದು. ಉಸ್ತುವಾರಿ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಜಪಾನ್ ಮುಕ್ತಗೊಂಡ ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ (೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ), ಕುರೊಸವ, ನೇರವಾಗಿ ಆಟಂಬಾಂಬ್ ದುರಂತವನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ತನ್ನ THE RECORD OF A LIVING BEING ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಇದು

ಬಾಹ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಅಷ್ಟೇ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣವೊಂದು ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಟಂಬಾಂಬ್ ದುರಂತ ಒಂದು ಮೂರ್ತವಾದ ಘಟನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಲು ಸಿಕ್ಕರೂ ಕೈಗೆ ಹಿಡಿಯಲು ಸಿಕ್ಕುವಂಥದಲ್ಲ. ಆ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ನಾವೇ, ನಮ್ಮಲ್ಲೇ—ನಮ್ಮ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. (ಮೂರ್ತ–ಅಮೂರ್ತಗಳ ಅಥವಾ ಸತ್ಯ–ಭ್ರಮೆಗಳ ವಿಲಾಸವನ್ನೂ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಕುರೊಸವ ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ.) ಈ ಕಾರಣದಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬೊಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಿಂಸೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಖಾಸಗೀ ಮೂಲಕ್ಕೇ ಗುರಿಯಿಡುವುದು ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿರಬೇಕು. (ಆಟಂಬಾಂಬ್ ದುರಂತವನ್ನು ನೇರ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆತನ ೧೯೫೫ ರ ಚಿತ್ರ ಅಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ಮಾನವಹಿಂಸೆ ಮೂರ್ತಗೊಂಡು ಕಾಣುವುದು ಆಟಂಬಾಂಬ್ ಸ್ಫೋಟದಂಥ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ಆಟಂಬಾಂಬ್ ಘಟನೆಯಂಥದರ ಮೂಲ ಇರುವುದು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಳದಲ್ಲೂ ಇರುವ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ತನ್ನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು, ಈಗ, ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕುರೊಸವ ಇದರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅನುಭವಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ, ಲಿಖಿತ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ, "೧೨ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ಷಾಮಡಾಮರಗಳಿಂದಲೂ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳಿಂದಲೂ ವಿನಾಶಗೊಂಡು ನಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಜಧಾನಿ ಕ್ಯೊಟೊ ಇದು" ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಏನು ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೂ ರೂಪ–ಧ್ವನಿಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾದ ಕುರೊಸವ, ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ತಂತ್ರವಾದ 'ಶೀರ್ಷಿಕೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರದ ಮತ್ತಾವ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಈ ತಂತ್ರ ಮರುಕೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ. ಈ ತಂತ್ರ ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಬಂದದ್ದೂ ಅಲ್ಲ.) ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ. ಚಿತ್ರದ ಕಾಲ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ : ಹಾಗೇ, ಕಾಲವನ್ನು ತಿಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕುರೊಸವ ಬಳಸಿದ ವಿಲಕ್ಷಣ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಚಿತಿ ನಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿಜದಲ್ಲಿ, ಭಿಕ್ಷು ದಾರಿಗ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಇವರ ಮಾತುಕತೆಯ ವರ್ತಮಾನ ಸೂಚಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ, ಇದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕದೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಇದು ವರ್ತಮಾನದ್ದೇ ಎಂಬಂಥ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. (ಸಿನೆಮಾದ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಕಾಣುವುದೆಲ್ಲ ವರ್ತಮಾನವೆಂಬ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.)

ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯು, ಸಿ ರಿ ರೇಸಿಮೆ ಕಿಮಾನೊ ಧರಿಸಿ ನಾಗರಿಕನಂತೇ ಇರುವ ಡಕಾಯಿತ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ. ಆದಿಮ ಜನಾಂಗದ ಅರೆಬಟ್ಟೆಯ ಬರ್ಬರನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಇದು 'ವಿದೇಶೀ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಡೇವಿಡ್‌ಸನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಲಾರದು.) ಹೀಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕುರೊಸವ, ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವದಿಂದ ಈತನಕದ ದೀರ್ಘ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ 'ಕಾಲ'ದ ಮಾನ (DIMENSION) ವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಾಕೃತವಾದ ಕಾಡಿನಿಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಬದುಕಿನ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ನಗರದ್ವಾರದ ವಾಸ್ತುಕೌಶಲದ ತನಕ ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಬದುಕಿನ ಪ್ರತೀಕವಾದ ನಗರದ್ವಾರ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಹಾಳುಗೊಂಡು ನಿಂತ ಘಟ್ಟದ ತನಕವೂ—ಮಾನವೇತಿಹಾಸದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೇ ಚಿತ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಬದುಕಿನ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ರೂಪಿತವಾದ ಪೋಲಿಸ್–ಅಧಿಕಾರ–ವಿಚಾರಣೆ–ಶಿಕ್ಷೆ–ಸೆರೆಮನೆಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ; ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಸತ್ತವನು ಪಾತ್ರಿಯ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬಂಥ ಪ್ರಾಕೃತ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಬಾಳಿಕೊಂಡಿರುವುದು—ಈ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳು ಮಾನವೇತಿಹಾಸದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ರಶೋಮೊನ್‌ನ ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಶಕ್ತಿವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರದ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಅಕುತಗವನ ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುವೆಂದೂ ಆ ಕಥೆಗೆ ಕುರೊಸವ, ರಶೋಮೊನ್ ಘಟನೆಯನು ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮರಕಡಿಯುವವ–ದಾರಿಗ–ಭಿಕ್ಷು—ಈ ಮೂವರನ್ನು ಕಥೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಎಂದೇ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ, ಆ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಆಪೋಹವುಂಟಾದಾಗ ತಲ್ಲಣಿಸುವ, ಮತ್ತೆ, ಮರಕಡಿಯುವವನ ಮೂಲಕ ಆ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಿಕ್ಷುವೇ ಕುರೊಸವನ ವಕ್ತಾರ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ—ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಯೋಚನೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ—ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ,

ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ರಶೋಮೊನ್ ಘಟನೆಯೇ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ, ಚಿತ್ರದ ಮಹತ್ವ ಅರ್ಥವಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅನುಭವ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಈಗಾಗಲೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ, ರಶೋಮೊನ್ ಘಟನೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನವಜಾತ ಶಿಶುವಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಕೇವಲ ಕೃತಕವೂ ಅನಗತ್ಯವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. (ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು, ಈ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ

ಎಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದವರಾದರೂ ಅದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ.)

ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ದಾರಿಗ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಇಬ್ಬರೂ ಕೊಲೆಯ ಘಟನೆಯಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತರಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ಹವಣಿಸುವವರೇ. ಭಿಕ್ಷು ಕೊಲೆಯ ಮೊದಲಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಳುಕಿ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ; ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧರ್ಮದ ವಾಚಿಕ ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಗ (ಸಾಮಾನ್ಯ) ಕೊಲೆಯ ಘಟನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೇ ಇದ್ದವನಾದರೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅದು ಆತನಿಗೆ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಒಂದು ರಂಜನೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಒಳಿತುಕೆಡುಕುಗಳಾವುದೂ ಆತನನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ನವಜಾತ ಶಿಶುವಿನ ಮೈಮೇಲಿರುವ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಆತ ಸುಲಿಯುವಾಗ, ಅದೊಂದೇ ಆತನ ಪಾಲಿನ ಸತ್ಯ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗುವ ಷಂಡನಾಗುವ ಭಿಕ್ಷು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಭೌತ ಕೇವಲ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕನಂತಿದ್ದು ರಾಕ್ಷಸನಾಗುವ ದಾರಿಗ (ಸಾಮಾನ್ಯ)—ಇವರ ಮಧ್ಯೆ, ಇಡೀ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡು ಅಪ್ಪಟ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಕಾಣುವವನೆಂದರೆ ಮರಕಡಿಯುವಾತ. ಕೊಲೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆತ ಪ್ರಾಯಃ ಕಠಾರಿಯನ್ನು ಕದ್ದಿದ್ದಾನೆ; ಅಥವಾ ಕಠಾರಿಯ ಆಸೆಗಾಗಿ ಆತನೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿರಬಹುದೆಂಬುದೂ ತೀರಾ ಅಸಂಭವ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಆತನೇ ತನ್ನ ಬಡತನದ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಮಗುವನ್ನು ಮನೆಗೆ ಒಯ್ದು ಸಾಕುವ ನಿರ್ಧಾರ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೂ ಆತನಲ್ಲಿವೆ; ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆತನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ, ಕೊಲೆಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಈಸಿಕೊಂಡೇ ಅದನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆಕುತಗವನ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಜಪಾನ್, ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಅಂಧ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಭದ್ರಕೋಟೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ, ರಶೋಮೊನ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಕಾಲ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿದ್ದವು; ಈಗ, ಹೊಸ ನಂಬಿಕೆ–ನೀತಿ–ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಜಪಾನ್‌ನ ತುರ್ತು ತೆವಲಾಗಿತ್ತು. ಆಕುತಗವನಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಉಚ್ಚಾಟನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ; ಇಲ್ಲಿ; ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯದ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ದಾರಿ ಕಾಣುವ ತವಕವಿದೆ,

ಭಿಕ್ಷುವಿನ ವಾಚಿಕ ಆದರ್ಶದ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿ ಆತನಿಂದ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಿ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಸೋಣ–ಎಂಬ ಆಸೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕುರೊಸವ, ಈ ನವಜಾತ ಶಿಶುವಿನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ತಂದು ತುರುಕಿದ್ದಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದ ಶಿಶುವೊಂದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಿಸುಟಿ ಹೋದದ್ದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಹಿಂಸೆ–ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಕಾಡಿನ ಕಥೆಯಿದೆ. ಅಂಥ ಬದುಕಿನ ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪರಿಣಾಮ, ಈ ಪರಿತ್ಯಕ್ತ ಶಿಶು. ಈ ಶಿಶು ಹಿಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಪರಿಣಾಮ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಮುಂದಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಸವಾಲು ಕೂಡ. ಈ ಶಿಶುವನ್ನು ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಛಲ ಕಾಣಿಸಿಯೇ ಆ ಸವಾಲನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕು.

ಆಟಂಬಾಂಬ್ ದುರಂತದ ಅನಂತರದ, ಅಪಮಾನಿತ ಜಪಾನ್‌ನ ಬದುಕಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯದ ದಾರಿ ಯಾವುದು ? ಸಿನಿಕತನವಲ್ಲ, ಭೌತಿಕ ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಆಸುರೀ ಪಿಪಾಸೆಯಲ್ಲ, ಗೊಡ್ಡು ನಂಬಿಕೆಗಳ ಜೊಪ್ಪುತನವಲ್ಲ. ಕ್ರಮವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಸಾಧನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಮಾನವತ್ವದ ಶಿಶುವನ್ನು ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಚಿತ್ರದ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ದಾರಿಗ, ನವಜಾತ ಶಿಶುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಆತಂಕವೇ ಇಲ್ಲದೆ ತನಗೆ ಸಿಕ್ಕದ್ದನ್ನು ದೋಚಿ ಗಂಟುಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತನ ಅನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ಮರಕಡಿಯುವವ, ಮಗುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಭಿಕ್ಷು. ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯ ವಾಚಿಕ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಸುರಕ್ಷಿತ ಜಾರಿಕೊಂಡು ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಬಂಜೆ–ತೃಪ್ತಿಯ ನೆಮ್ಮದಿಯಲ್ಲಿ ಮರಕಡಿಯುವವನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವವ. ಮಗುವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಕೆಮರಾ ಕಡೆಗೆ (ನಮ್ಮ ಕಡೆಗೇ) ನಡೆದುಬರುತ್ತ, ನಮ್ಮೊಳಕ್ಕೇ ಹೊಕ್ಕನೋ ಎನ್ನಿಸಿ ಅದೃಶ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು—ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರಾಕೃತ ಆಕಾಶ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಬದುಕಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಏರಿಳಿತಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಕ್ರಮೇಣ ಚುಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಭಿಕ್ಷು. ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದಿತಲ್ಲ ಎಂದು ಎದ್ದು ಹೊರಡಲಿಕ್ಕೆ ಆತುರಗೊಂಡು ಈ ಅಂತಿಮ ಚಿಕ್ರಿಕೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ, ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.

ಕುರೊಸವ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ತನ್ನ ಮಾನವಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು—ಇವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವುದು ಜೊಪ್ಪು ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ. ಬದಲು, ಅಪ್ಪಟ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ದುರ್ಬಲನಾಗಿ, ಆದರೆ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಅದನ್ನು ಮೀರಿನಿಲ್ಲಲು ಶಕ್ತನಾದ ಮರಕಡಿಯುವವನ ಮೂಲಕ. (ಜಪಾನ್ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ತನ್ನ ಗೌರವದ ಭವಿಷ್ಯ ತೆರೆಯುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳ ಅಥವಾ ಸ್ವಸಂಪ್ರದಾಯ ಸ್ವರಾಷ್ಟ್ರ ನಿಷ್ಠ ಹತವೀರರ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ, ಸಿನಿಕರ ಆಶೆಬಾಕರ ಭೌತಸತ್ಯವಾದಿಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಅಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯಸಾಧಕರ ಮೂಲಕ.)

(ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರಶೋಮೊನ್ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಈತಸಕ ಕೊಡದಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಾಗ, ಒಂದು ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ಚಿತ್ರ ಚಿಕ್ಕದಾದೀತು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೋ ಅಥವಾ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದೀತು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೋ ಎರಡನೇ ಸಲ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆಯುವಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಕುರೋಸವ, ರಶೋಮೊನ್ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಎಂಬದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಏನೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಮಹತ್ವ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದೀತೆ—ಎಂಬ ಸಂದೇಹ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತನ್ನ ನಿಜರೂಪವನ್ನು ಹರಳುಗಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಹತ್ಕೃತಿ, ಯಾವುದೋ ಚಿಲ್ಲರೆ ನೆವ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಆಗಲೇ ತನ್ನ ಅಂತಿಮರೂಪದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ 'ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್' ಚಿತ್ರದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ, ಸೆವೆಸ್ಟಪೋಲ್ ಬಂದರಿನ ಒಡೆಸ್ಸ ಸೋಪಾನ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ದೃಶ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ, ಆತ ಮೊದಲು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಚಿತ್ರ ಇಡೀ ಬದಲಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ ರೂಪ ಒದಗಿತೆಂಬುದನ್ನು ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.)

ಒಂದು ಕಡೆ ಮಾನವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಭ್ರಮೆಗಳು, ಸತ್ಯ–ಭ್ರಮೆಗಳ ತಾಕಲಾಟ, ಬಲಸಾಧನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಕೂಡ ಆತನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನಗೊಳ್ಳುವುದು ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಸಾಧನೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಮಾನವನ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿ—ಇವು ಕುರೊಸವನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳು. ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾಳಜಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ಮೂರು ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ, ಸಮುರಾಯ್ ಮತ್ತು ಡಕಾಯಿತ ಪರಸ್ಪರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಶೌರ್ಯದಿಂದ ಹೋರಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಸಮುರಾಯ್—ಡಕಾಯಿತರ ಹೋರಾಟ ಹೇಡಿತನದ್ದಾಗಿದೆ ; ಇಬ್ಬರೂ ಅಳುಕಿ ಹೆದರಿ ಹಿಂಜರಿದು ಅಣಕ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುತ್ತ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಮೊದಲಿಂದ ತನ್ನ ಸಂಭಾವಿತತನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ, ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನೂ ಸಮುರಾಯ್–ಡಕಾಯಿತರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನೂ— ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನೇ—ಕಂಡುಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗಿ, ಆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಆತ ಶಕ್ತನಾಗುವುದನ್ನೇ ಆತನ ಅಂತಿಮ ಕಥನ (ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ದುರ್ಬಲ ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕ) ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

(ಸ್ಟಾನ್‌ಲಿ ಶೊಲೊಮನ್ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ, ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆದದ್ದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ತನ್ನ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಖರ್ಚು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಥನಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಮರಕಡಿಯುವಾತನ ಅಂತಿಮ ಕಥನವೇ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು, ಉಳಿದ ಮೊದಲ ಕಥನಗಳೆಲ್ಲ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಒಗಟು ಎಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸುವ ಈತನ ಚಾತುರ್ಯ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.)

ಮನುಷ್ಯನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು, ಸತ್ಯದ ಆಭಾಸಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇಡೀ ಚಿತ್ರವೇ, ಒಂದೇ ಕಥೆಯ ಹಲವು ಕಥನಗಳ ವಾಸ್ತುರಚನೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ, ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ದುರ್ಬಲನಾದ್ದರಿಂದ ಸತ್ಯ ಕಾಣಲು ಹಿಂಜರಿದು ಭ್ರಮೆಗಳಿಗೆ ವಶನಾಗುತ್ತಾನೆ ; ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಹಿಂಸ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಸಹಜೀವನದ ನಿಜ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಭಂಗ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ, ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿಕೊಳ್ಳುವ ಅದ್ಭುತಶಕ್ತಿಯೂ ಈತನಲ್ಲಿದೆ–ಎಂಬ, ಕುರೊಸವನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾಪ ಹಿಂಸೆಗಳು ಮನುಷ್ಯದ್ರವ್ಯದಲ್ಲೇ ಮೂಲತಃ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕೃತಿವಸ್ತುಗಳು (POSITIVE) ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ನಂಬಿಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದೀತು ಇದು. ಹಿಂಸೆ 'ಪ್ರಕೃತಿ' (POSITIVE) ಗುಣವಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕ–ಮಾನಸಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಿರುವಲ್ಲಿ (ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ POSITIVE ಅಲ್ಲ) ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಚಾರಿ ಅವಸ್ಥೆ, ವಿಕೃತಿ ಮಾತ್ರ–ಎಂಬ ಕುರೊಸವನ ದೃಢ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಆತನ ಮಾನವ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಬಲ ಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ ಅಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ್ದಕ್ಕೆ ಏನು ಕಾರಣವಿದ್ದೀತು ಎಂದು ಯಾರೋ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ಕುರೊಸವ, "ಅದೇ ನೋಡಿ, ಮಾನಭಂಗ……." ಎಂದು, ಒಗಟಿನ ಅರ್ಧ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಹಾತೊರೆಯುವ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಿಗೂ ಬಾಯಲ್ಲಿ ನೀರೂರಿಸಬಲ್ಲ ಕೊಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಕಥೆ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿದೆ, ನಿಜ. ತೀರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾಗೆ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಕೆಳಕೆಳಗಿನ ಸ್ತರಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನ್ ಅನುಭವಿಸಿದ ಮಾನಭಂಗದ ಕಡು ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವವನ್ನು, ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದ ವಿಶಾಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಳದ ಗೂಢಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೇ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ತಟ್ಟಿದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಾದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಜೀವಂತ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳು—ಬದುಕು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ–ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ, ಈ ಚಿತ್ರ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಪಾನಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಲು ಸೋತದ್ದು ಕೂಡ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಕೊಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಕಥೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಕುರೊಸವ, ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಈ ಆಘಾತಕಾರಿ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಸಂದೇಹಕ್ಕೀಡುಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್ ಕೊಲೆಯಾದನೋ ಅಥವಾ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡನೋ ಎಂಬುದು, ಹಾಗೂ, ಅವನ ಪತ್ನಿ ಅತ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದಳೋ ಅಥವಾ ಆಕೆ ತಾನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿದ್ದಳೇ ಎಂಬುದು—ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕುರೊಸವ, ಅಕುತಗವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ಆ ಕಾಲದ ಮುಖಭಂಗಗೊಂಡ ಜಪಾನ್‌ನ ವರ್ತಮಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಬೇರೆಯೇ. ಜಪಾನ್‌ನ ದುರಂತದಲ್ಲಿ, ಅನ್ಯರ ಆಕ್ರಮಣದ ಪಾಲಿನ ಜೊತೆ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನದೇ ಪಾಲೂ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆ—ಎಂದು ಕುರೊಸವ, ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಆತ್ಮಶೋಧ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಆತನ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

* * *

ನಾನು ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಿದ್ದು ೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಈ ತನಕ ಆಗಾಗ, ಮೂವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಲ, ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ, ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದವನ್ನೆಲ್ಲ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡು ಓದಿದ್ದೇನೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಿದಾಗ, ಅದು ನನಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸೋಲನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಈ ತನಕದ ನನ್ನ 'ಅವಲೋಕನ', ಚಿತ್ರದ ಅವಲೋಕನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ನಡೆಸಿದ ಉದ್ದ ಹೆಣಗಾಟದ ಅವಲೋಕನವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ನನ್ನ ಪರಿಸರದ, ಅನಕ್ಷರಸ್ಥನೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬ ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ನನಗೆ ನನ್ನ ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರದ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಸಾಕ್ಷಿ ಕೊಡುತ್ತದೆಯಾದಕಾರಣ, ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಲೆನಾಡಿನ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶದ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿಯಾದ ಹೆಗ್ಗೋಡುನಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ನೀನಾಸಮ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ, ೧೯೭೭ ರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮತ್ತೆ ೧೯೭೮ ರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು: ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿವಿಧ ವರ್ಗದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿಶ್ವದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಯಿತು. ೧೯೭೮ ರ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದ ಜತೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಹೃದಯತೆ—ಶಿಬಿರ'ದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ (ಉಡುಪಿ) ಅವರು, ಈ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ರಶೋಮೊನ್ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇದು:

> ಹುಣಸೆಕೊಪ್ಪ ಹಳ್ಳಿಯ ಬಸಪ್ಪ; ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ; ಶೆಟ್ಟೇರ ಪೈಕಿಯವ (ಕುಂದಾಪುರ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಲಿಗಾಗಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ನಾಡವರ ಶೆಟ್ಟರ ಜಾತಿಯವ); ಬರೇ ಕೂಲಿ ಉದ್ಯೋಗ; ರುಜು ಹಾಕುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ. ಆತ ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಕೂಡಾ ರಶೋಮೊನ್ ಸಿನೆಮಾ ಇಲ್ಲೇ ನೋಡಿದ್ದನಂತೆ. ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಕೂತಿದ್ದ ಹಿಂದೆ ಈ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡದ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ, ಮುಂದೆ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇಂಟರ್‌ವಲ್‌ನಲ್ಲಿ, ಸಿನೆಮಾ ಹೇಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾನು ಆತನನ್ನು ಕೇಳಿದೆ; ಸುಮಾರಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ. ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನಿಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಥೆ' ಇದೆ ಎಂದ. ಇಂಥಾದ್ದು ನಡೆದೀತೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ, 'ಎಲ್ಲೂ ನಡೀಬಹುದು' ಎಂದ. ಈ ಸಿನೆಮಾದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲ, ಯಾರು ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ—ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ, 'ಅದು ಹ್ಯಾಗೆ ಹೇಳುವುದು, ಅವರವರ ಸತ್ಯ ಅವರಿಗೆ' ಎಂದು ತೇಲಿಸಿದ, ಆದರೆ, ಅದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತಿರದ ಪೇಟೆಯಾದ ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವನು, ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ಇದ್ದರೆ ನೋಡುತ್ತಾನಂತೆ. ಅವನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನೋಡಿದ ಸಿನೆಮಾ ಎಂದರೆ, 'ಸೀತಾರಾಮು'. ರಶೋಮೊನ್ ನೋಡಲು ಆತ ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟು 'ಸೀತಾರಾಮು' ಅಥವಾ 'ರಶೋಮೊನ್' ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೀ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ, 'ಸೀತಾರಾಮು' ಎಂದ. ಯಾಕೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸುಮ್ಮನೆ ನಕ್ಕ.

* * *

ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಮುದ್ರಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಕುರೊಸವನ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದು ಈ ವರ್ಷ (೧೯೮೦) ಕಾನ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆತ ಚಿತ್ರರಂಗದಿಂದ ನಿವೃತ್ತನಾಗಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳ ಪುಟ್ಟ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ದಿನಗಳನ್ನು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಆತ ತಾನಿನ್ನೂ ಸೃಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈಚೆ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸದೆ ಉಳಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆತನಿಗೆ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಸಿಗುವುದು ಕಠಿಣವಾಗಿದೆಯಂತೆ.

೧೯೮೦ರ ಈತನ ಚಿತ್ರದ ಹೆಸರು—**ಕೆಗಮುಶ** (KEGAMUSHA—ನೆರಳುಸೈನಿಕ); ವರ್ಣಚಿತ್ರ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾರಣಾಂತಿಕವಾಗಿ ಗಾಯಗೊಂಡ ಶಿನ್‌ಗೆನ್ ಎಂಬ ರಾಜಕುಮಾರ, ತನ್ನ ಸಾವನ್ನು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಹಸ್ಯವಾಗಿಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದೂ ತನ್ನ ಬದಲಿಗೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬನನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಇಡಬೇಕೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈತನನ್ನೇ ಹೋಲುವ, ಮರಣ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಳ್ಳನೊಬ್ಬ ಮೂರು ವರ್ಷ ಕಾಲ ರಾಜಪಟ್ಟವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ—ಇದು ಕಥಾವಸ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬ ವರದಿಯಿದೆ.

ರಶೋಮೋನ್

ಚಿತ್ರಲೇಖನ

ಸೂಚನೆ

೧. ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಕ್ರಮ ಹೀಗಿದೆ : ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ಕ್ರಮಸಂಖ್ಯೆ / ಅನಂತರ ಚಿತ್ರದೂರ / ಆಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯವಿವರ / ಧ್ವನಿ ವಿವರ (ಧ್ವನಿ ಇರುವಲ್ಲಿ) / ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ಅವಧಿ (ಸೆಕೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ)

೨. ಧ್ವನಿ ವಿವರವನ್ನು. ಬೇರೆ ಕಾಣುವಂತೆ, ಕೊಂಚ ಬಲಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಮುದ್ರಿಸಿದೆ.

ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆ

ನಿರ್ಮಾಪಕ—ಜಿಂಗೊ ಮನೊರು / ಅವಲಂಬನೆ—ರ್‍ಯುನೊಸುಕೆ ಅಕುತಗವನ ಎರಡು ಕಥೆಗಳು / ಚಿತ್ರಲೇಖನ—ಶಿನೊಬೊ ಹಶಿಮೊಟೊ ಮತ್ತು ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ / ಚಿತ್ರಗ್ರಹಣ—ಕಜವೊ ಮಿಯಗವ / ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶನ—ಸೊ ಮತ್ಸುಯಾಮಾ / ಸಂಗೀತ—ಫುಮಿಯೊ ಹಯಸಕ

ಚಿತ್ರಾವಧಿ—೮೮ ನಿಮಿಷಗಳು / ಉದ್ದ—೨೪೦೬ ಮೀಟರ್ / ಮೊದಲ ಬಿಡುಗಡೆ—೨೪ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೫೦

ನಟರು—ತೊಶಿರೊ ಮಿಫುನೆ (ಡಕಾಯಿತ) / ಮಸಾಯುಕಿ ಮೋರಿ (ಸಮುರಾಯ್) / ಮಚಿಕೊ ಕ್ಯೊ (ಸಮುರಾಯ್ ಪತ್ನಿ) / ತಕಾಶಿ ಶಿಮುರ (ಮರ ಕಡಿಯುವವ) / ಮಿನೊರು ಚಿಯಾಕಿ (ಭಿಕ್ಷು) / ಕಿಚಿಜಿರೊ ಉಯೆಡ (ದಾರಿಗ) / ದಯಿಸುಕೆ ಕಟೊ (ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ) / ಫುಮಿಕೊ ಹಮ್ಮಾ (ಪಾತ್ರಿ)

ನಿರ್ಮಾಣ—ದಯೆಯಿ ಮೋಷನ್ ಪಿಕ್ಚರ್ ಕಂಪೆನಿ

ನಿರ್ದೇಶನ—ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು

ಭಿಕ್ಷು (ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಭಿಕ್ಷು) / ಮರಕಡಿಯುವವ (ಆ ವೃತ್ತಿಯ ಕೆಲಸಗಾರ) / ದಾರಿಗ (ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ) / ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ / ತಜೋಮರು (ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಡಕಾಯಿತ) / ತಕಹಿರೊ (ಸಮುರಾಯ್ ವೀರ) / ಮಸಾಗೊ (ಸಮುರಾಯ್ ಹೆಂಡತಿ) / ಪಾತ್ರಿ (ಮೈಮೇಲೆ ದೈವ ಬರುವಾಕೆ) / ಮಗು (ಹುಟ್ಟಿ ಒಂದೆರಡು ದಿನವಾದ ತಬ್ಬಲಿ / ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ (ಅದೃಶ್ಯ ಪಾತ್ರ)

ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು

ಅತಿದೂರ ಚಿತ್ರ (ಅ ದೂ ಚಿ) EXTREME LONG SHOT
ಕೆಮೆರಾದಿಂದ ಅತಿದೂರವಿರುವ ಅಥವಾ ದೂರವಿರುವ ಹಾಗೆ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಚಿತ್ರಿಕೆ; ದೂರಚಿತ್ರಿಕೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೂರದ್ದು.

ಅತಿಸಮೀಪಚಿತ್ರ (ಅ ಸ ಚಿ) EXTREME CLOSEUP
ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಿಕೆ; ಉದಾ—ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖವಷ್ಟೇ ಕಾಣುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಣ್ಣಷ್ಟೇ ಕಾಣಬಹುದು.

ಚಿತ್ರಿಕೆ SHOT
ಕೆಮೆರಾ ಒಮ್ಮೆ ಚಾಲನೆಗೊಳಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವತನಕ ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಗುವ ಚಿತ್ರಖಂಡ; ಹ್ರಸ್ವ ದೃಶ್ಯ. ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಗುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ದೂರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ—ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರಿಕೆ ಇ.,

ಚೌಕ FRAME
ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು.

ದೂರಚಿತ್ರ (ದೂ ಚಿ) LONG SHOT
ದೂರದಿಂದ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ಕಾಣುವಂತೆ, ಮನುಷ್ಯ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆತನ ಇಡೀ ಗಾತ್ರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕಾಣುವಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ, ತೆ ದುಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಿಕೆ.

ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆ CREDIT TITLE
ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಡುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು.

ಮಧ್ಯಚಿತ್ರ (ಮ ಚಿ) MID SHOT
ದೂರಚಿತ್ರ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಧ್ಯದ್ದೆನಿಸುವ ಅಂತರದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಿಕೆ; ಮನುಷ್ಯಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ತಲೆಯಿಂದ ಮೊಣಕಾಲುತನಕ ಸುಮಾರು ಕಾಣಿಸುವಂಥದು.

ಲಾಳ PAN
ನಿಂತಿರುವಲ್ಲೇ ಕೆಮೆರಾ ಮುಖವನ್ನು ಅಡ್ಡಡ್ಡ (ಎಡಬಲಕ್ಕೆ) ಲಾಳಾಕಾರ ತಿರುಗಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಿಕೆ.

ಶೀರ್ಷಿಕೆ TITLE
ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲಿ (ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ) ಕಾಣಿಸುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆ,

ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ (ಸ ಚಿ) CLOSEUP
ವಸ್ತುವಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತಿರುವ ಚಿತ್ರ. ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖವಷ್ಟೇ ಕಾಣಿಸುವ ಚಿತ್ರ.

ಹೊರಗಿಂದ OFF
ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದ ಆಚೆ, ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುತ್ತಿದೆಯೆಂಬಂತೆ ಕೇಳಿಸುವ ಧ್ವನಿ, ಶಬ್ದ.

ಉಧೋ ಸುರಿಯುವ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಳುಬಿದ್ದು ನಿಂತಿರುವ ನಗರಮಹಾದ್ವಾರ **ರಶೋಮೊನ್** ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು, ಒಂದು ಸ್ತಂಭಪೀಠ, ಮಾಡಿನ ಮುಖಪಟ್ಟಿ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೆಲದಮೇಲೆ ಮಡುಗಟ್ಟಿರುವ ಕೆಸರು—ಮುಂತಾದ ಮಹಾದ್ವಾರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳ ಹತ್ತಾರು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದರ ಮೇಲೂ ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ತಂತ್ರವರ್ಗ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳಿರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಮುದ್ರಿತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಜಡಿಮಳೆ ತನ್ನ ಕುರುಹು ಮೂಡಿಸಿದೆ.

ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಭಾಗ

ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಹಾದು ಹೋಗುವಾಗ ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಸ್ಥಾನ ಸಂಗೀತವಾದ **ಗಗಕು**ನ ತಾನಗಳು ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಅನಂತರ ಜಡಿಮಳೆಯ ಭೋರ್ಗರೆತ ಮೊರೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಶಸ್ತಿಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಲಿಖಿತ ಇದು: **೧೨ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ಷಾಮಡಾಮರಗಳಿಂದಲೂ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳಿಂದಲೂ ವಿನಾಶಗೊಂಡು ನಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಜಧಾನಿ ಕ್ಯೋಟೊ—ಇದು.**

ಭಾಗ ಒಂದು



೨

ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್–ಭಿಕ್ಷು, ಮರಕಡಿಯುವಾತ –ದಾರಿಗನ ಪ್ರವೇಶ

೫



೧. ದೂ ಚಿ.— ಮಳೆಗಾಗಿ ಮಹಾದ್ವಾರದ ಒಂದು ಕಡೆ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವವ ನಿಶ್ಚಲ ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ೪ ಸೆ.

೨. ಮ ಚಿ.— ಆ ಇಬ್ಬರ ಪಾರ್ಶ್ವದೃಶ್ಯ, ಮರಕಡಿಯುವವ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಭಿಕ್ಷು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ತಲೆತಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮಳೆಯ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರ ಮರಕಡಿಯುವವ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಮ ಕ. ಊಹುಂ. ಗೊತ್ತಾಗೋಲ್ಲ. ನನಗಂತೂ ಏನು ಅಂತ್ಲೇ ಗೊತ್ತಾಗೋಲ್ಲ. ೧೬

೩. ಸ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮರಕಡಿಯುವವನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತೆ ತಿರುಗಿ ಮಳೆಯ ಕಡೆಗೇ ದಿಟ್ಟಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೪. ದೂ ಚಿ.— ನೇರ ಎದುರಿನಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಶೂನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಳೆಯ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ೫

೫. ದೂ ಚಿ.— ಮಹಾದ್ವಾರದ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ (ದಾರಿಗ) ಕೆಮೆರಾದ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಕೆಸರು ರಾಚುತ್ತಿರಲು, ದ್ವಾರದ ಕಡೆ ಓಡುತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಗುಡುಗಿನ ಸದ್ದು. ೧೫

೬. ದೂ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ದಾರಿಗ. ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದಿರುವ ಒಂದು ಸ್ತಂಭವನ್ನು ಹಾದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಆಚೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ೨

೭. ಮ ಚಿ.— ಎದುರಿನಿಂದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲು, ದಾರಿಗ ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಓಡೋಡಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತ, ಮೆಟ್ಟಿಲು ಏರಿ ಒಳಭಾಗಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೪

೮. ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ ಈಗ ಒಳಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಂದ ತಿರುಗಿ ಹೊರಗಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ತನ್ನ ತಲೆಗೆ ಸುತ್ತಿದ ಹರಕು ವಸ್ತ್ರ ತೆಗೆದು ಹಿಂಡಿ ಕೊಡವುತ್ತಾನೆ.

ಮ ಕ. (ಧ್ವನಿ ಮಾತ್ರ, ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗಿನಿಂದ) ಇಲ್ಲ, ಏನು ಅಂತ್ಲೇ ಗೊತ್ತಾಗೋಲ್ಲ. ೧೧

೯. ದೂ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವವ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಲು ಹಿಂದೆ ನಿಂತ ದಾರಿಗ, ತಿರುಗಿ ಅವರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೩

೧೦. ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ. ಆತ ಕೂತಿರುವ ಇಬ್ಬರ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತ ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ ಹೋಗಿ ಮರಕಡಿಯುವವನ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಏನು, ಏನ್ ಸಮಾಚಾರ ? ೨೫

೧೧. ಮ ಚಿ.—ಮರಕಡಿಯುವವ ದಾರಿಗ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ದಾರಿಗ—ಏನದು, ಗೊತ್ತಾಗೋಲ್ಲ ಅಂತಿದ್ದೆಯಲ್ಲ ?

ಮ ಕ—ಅಂಥಾ ವಿಚಿತ್ರ ಕೇಸ್ ಇರ್ಲಿಲ್ಲಪ್ಪ.
ದಾರಿಗ—ಅದೇನು, ಹೇಳಬಾರ್ದಾ ? ೧೩

೧೨. ಮ ಚಿ.—ಮೂರೂ ಜನ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎದುರಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು. ದಾರಿಗ ಭಿಕ್ಷುವನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.
ದಾರಿಗ—ಓಹೋ. ಭಿಕ್ಷು ಇದಾರಲ್ಲ. ಒಳ್ಳೇದಾಯ್ತು.
ಭಿಕ್ಷು—ನಿಜವಾಗಿ ಇದು ಅರ್ಥವಾಗೋ ಸಂಗತೀನೇ ಅಲ್ಲ. ಕಿಯೊಮಿಜುದಲ್ಲಿದಾರಲ್ಲ ಕೊನಿನ್ ಪಾದ್ರಿಗಳು, ಅಂಥಾ ಪಂಡಿತರೀಗೆ ಕೂಡ ತಿಳೀದಂಥಾದ್ದು.

ಕೊಲೆಯ ಮಾತು

ದಾರಿಗ—ಹಾಗಿದ್ರೆ ಈ ಕತೆ ನಿಮಗೂ ಗೊತ್ತು ಅನ್ನಿ.
ಭಿಕ್ಷು—ಸಾಕ್ಷಾತ್, ಇದೇ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ್ಲೇ ಕಂಡಿದೇನೆ.
ಈ ಕಿವಿಗಳಿಂದ್ಲೇ ಕೇಳಿದೇನೆ— ಇದೇ ಇವತ್ತೇ........
ದಾರಿಗ—ಎಲ್ಲಿ ?
ಭಿಕ್ಷು—ಸೆರೆಮನೆ ಚಾವಡೀಲಿ.
ದಾರಿಗ—ಸೆರೆಮನೆ ?
ಭಿಕ್ಷು—ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಕೊಲೆಯಾಗಿದಾನೆ.
ದಾರಿಗ—ಅಷ್ಟೇನಾ ? ಒಬ್ಬನೇ........

ದಾರಿಗ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ೪೨

೧೩. ಮ ಚಿ.— ಎದ್ದು ನಿಂತ ದಾರಿಗನ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿಬ್ಬರು ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ದಾರಿಗ ಅವರ ಕಡೆ ಕೆಳನೋಡುತ್ತಾನೆ.
ದಾರಿಗ—ಒಂದೇ ಹೆಣ ! ಬಿಡಿ. ಇದೇ ಈ ದಿಡ್ಡಿ ಬಾಗಿಲು ಇದೆಯಲ್ಲ ಇವರ ಉಪ್ಪರಿಗೆ ಹತ್ತಿ ನೋಡಿದ್ರೆ, ಯಾವಾಗ ನೋಡಿದ್ರು ಐದೋ ಆರೋ ಹೆಣ ಸಿಕ್ತವೆ.

ದಾರಿಗ ಅಂಗಿ ಕಳಚತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೪. ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ದಾರಿಗನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಆತನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ.
ಭಿಕ್ಷು—ಹೌದು ನೀ ಹೇಳೋದು. ಯುದ್ಧ, ಬಿರುಗಾಳಿ, ಭೂಕಂಪ, ಬೆಂಕಿ, ಕ್ಷಾಮ ಅಥವಾ ಪ್ಲೇಗು—ಅಂತೂ ವರ್ಷ ಶುರುವಾಗ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಅಪಘಾತಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡೇ ಇರ್ತವೆ.

ಭಿಕ್ಷು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಕೈ ಸವರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧೯

೧೫. (=೧೩) ಮ ಚಿ.— ಒದ್ದೆ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಹಿಂಡುತ್ತಿರುವ ದಾರಿಗ.

ಅಪಘಾತಗಳ ಮಾತು

ಭಿಕ್ಷು— (ಧ್ವನಿ ಹೊರಗಿಂದ) ಈಗಂತೂ ಪ್ರತೀ ರಾತ್ರಿ ಡಕಾಯಿತರು ಬಂದು ದಾಳಿ ಮಾಡ್ತಾನೇ ಇರ್ತಾರೆ. ೫

೧೬ (=೧೪) ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು.
ಭಿಕ್ಷು—ನಾನೂ ಕಂಡಿದೇನೆ, ನೂರಾರು ಜನ ಸಾಯೋದನ್ನ, ಪಶುಗಳ ಹಾಗೆ ಜನರನ್ನ ಕೊಲ್ಲೋದನ್ನ... ....(ತಡೆದು) ಆದ್ರೂ, ಇಂಥಾ ಭಯಂಕರ ಘಟನೆ ಯಾವತ್ತೂ ಕೇಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ೧೯

೧೭. ಮ ಚಿ.— ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಮರಕಡಿಯುವವ, ಅನಂತರ ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೩

೧೮ (=೧೪) ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮರ ಕಡಿಯುವವನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೩

ಕಥೆ ಕೇಳುವ ಆಸೆ

೧೯. ಮ ಚಿ.— ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಮ. ಕ—ಭಯಂಕರ ಅಂದ್ರೆ ಭಯಂಕರ !

ಮರಕಡಿಯುವವ ಹೊರಗೆ ದಿಟ್ಟಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮರಾ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಸ ಚಿ. ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಕೇಳಿದ್ದೇ ಇಲ್ಲ, ಇಂಥಾ ಭಯಂಕರವಾದ್ದು. ಭಯಂಕರ ಅಂದ್ರೆ, ಇದರ ಮುಂದೆ, ಬೆಂಕೀನೂ ಅಲ್ಲ, ಯುದ್ಧಾನೂ ಅಲ್ಲ, ಪ್ಲೇಗೂ ಅಲ್ಲ, ಡಕಾಯಿತರೂ ಅಲ್ಲ.

ದಾರಿಗ—(ಧ್ವನಿ ಮಾತ್ರ, ಹೊರಗಿಂದ) ಭಿಕ್ಷುಗಳೇ, ಏನು, ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳೋದಕ್ಕೇ ಶುರುಮಾಡಿಬಿಟ್ರೋ ? ೩೦

ಭಿಕ್ಷು ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

೨೦. (=೧೩) ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ.

ದಾರಿಗ—ಇಲ್ಲಿ ಮಳೇಲಿ ಕೂತು ಕಾಯೋ ಗತಿ ಬಂತಲ್ಲ, ಏನೋ ಖುಶಿಯಾಗಿ ಕತೆ ಕೇಳೋಣ ಅಂದ್ರೇ, ನೀವು ಶಾಸ್ತ್ರಾನೇ ಶುರುಮಾಡಿಬಿಟ್ರಿ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಕೇಳೋಕಿಂತ, ಹಿಂಗೇ ಕೂತು ಮಳೆ ಸದ್ದು ಕೇಳ್ತೇನೆ.

ದಾರಿಗ ಹಿಂಡಿದ ಅಂಗಿಯನ್ನು ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೆಮರಾ ಕಡೆ ಚಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೫

೨೧. ದೂ ಚಿ.—ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವವ ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೇ ಕೂತಿರಲು, ದಾರಿಗ ಆಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೬

೨೨. ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ, ದ್ವಾರದ ಒಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ, ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಜೋಲುತ್ತಿರುವ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಕಿತ್ತು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧೪

೨೩. ದೂ ಚಿ.—ದಾರಿಗ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಉಳಿದಿಬ್ಬರು ಕೂತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಂದ ಲಡ್ಡು ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಮುರಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವವ ಎದ್ದು ಆತನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮ. ಕ—ನಂಗಂತೂ ತಿಳಿಯೋಲ್ಲಪ್ಪ. ನಿಂಗೇನಾದ್ರೂ ಗೊತ್ತಾಗತ್ತಾ ? ಆಂ ?

ಮ. ಕ. ಅಲ್ಲೇ ಕೂರುತ್ತಾನೆ.

ಮ. ಕ—ಆ ಮೂರು ಜನ........

ದಾರಿಗ—ಯಾ ಮೂರು ಜನ ?

ಕಥೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆ

ಮ. ಕ—ಅದೇ ನಾ ಹೇಳ್ಬೇಕು ಅಂತಿದ್ನಲ್ಲಾ ಕತೆ. ಆ ಮೂರು ಜನ........

ದಾರಿಗ—ಅಯ್ಯಾಪ್ಪ, ಹೇಳು. ಅಷ್ಟು ಯಾಕೆ ಬೆದರಿ ಬಡಬಡಸ್ತೀಯೆ ?....ಮಳೇಯೇನು ಅಷ್ಟು ಬ್ಯಾಗ ನಿಲ್ಲೋದಿಲ್ಲ.

ಇಬ್ಬರೂ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನೋಡುವರು. ೩೩

೨೪. ಸ ಚಿ.— ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಕಾಣಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಅದೇ ಮಹಾ ದ್ವಾರದ ನಾಮಫಲಕ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ

೭ ರಶೋಮೊನ್

ಜಪಾನಿ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ **ರಶೋನೊನ್** ಎಂದು ಬರೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ. ಕೆಮೆರಾ ಕ್ರಮೇಣ ಕೆಳಬಾಗುತ್ತ. ಅದರಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಕೆಳಗೆ ಕೂತಿರುವ ಈ ಮೂವರನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ದಾರಿಗನ ಎಡೆ ಸರಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧೭

೨೫. ಸ ಚಿ.— ಮರಕಡಿಯುವವ.

ಮ.ಕ—ಇವತ್ತಿಗೆ ಮೂರು ದಿನಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ. ಅವತ್ತು ಸೌದೆಗಾಗಿ ನಾನು ಬೆಟ್ಟದ ಕಡೆ ಹೊರಟಿದ್ದೆ ...... (ಚಿತ್ರ) ೫

೨೬. ದೂ ಚಿ.— ದಟ್ಟವಾದ ಭಾರೀ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ನೆತ್ತಿಯ ಭಯಂಕರ ವೃಕ್ಷಗಳ ಜಡಕು ಕೊಂಬೆಗಳೆಡೆಯಿಂದ ಸೂರ್ಯ ಕಿರಣಗಳು ಆಗಾಗ ತೂರಿ ಕೋರೈಸುತ್ತಿವೆ.

ತಾಲಬದ್ಧವಾದ ರಾಗಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮ. ಕ. ನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಇಡೀ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತು ಸಂಗೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ೫

೨೭. ಸ ಚಿ.— ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಹೊತ್ತ ಕೊಡಲಿಯ ಹರಿತವಾದ ಅಲಗು ಕೋರೈಸಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರಲು ಮರಕಡಿಯುವವ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಆತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. (ಚಿತ್ರ) ೭

೨೮. ಸ ಚಿ.— ಕೊಡಲಿ ಹೊತ್ತು ನಡೆದಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ಮುಖ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಎದುರಿದ್ದು. ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಅವನ ನಡಿಗೆಯ ಅನುಸರಣ ಚಿತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೫

೨೯. ದೂ ಚಿ.— ಕೆಮೆರಾ ಬಹು ಎತ್ತರದಿಂದ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತ ಆತನ ನಡೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. ೯

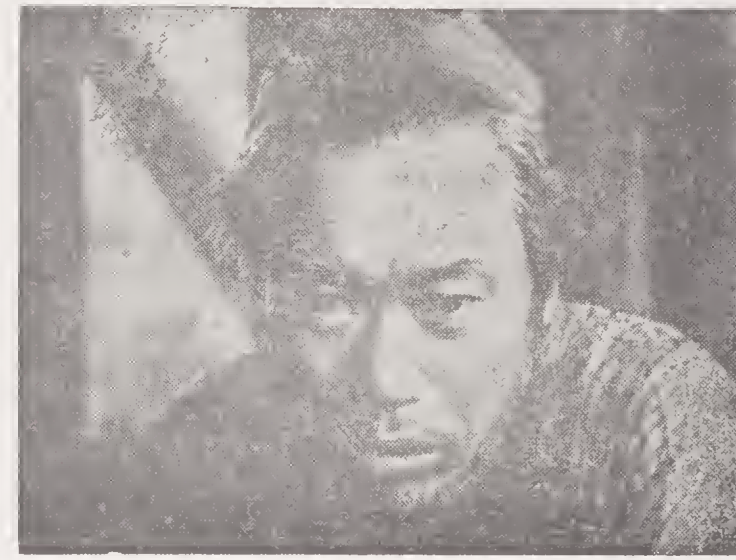
೩೦. ದೂ ಚಿ.— ಒಂದು ಭಾರೀ ಮರ. ಮೇಲ್ಮುಖನಾಗಿದ್ದ ಕೆಮೆರಾ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಕೆಳಗೆ ದೂರದಲ್ಲಿ ಮ. ಕ. ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ೭

೩೧. ದೂ ಚಿ.--ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತ. ಮ. ಕ. ಹಾಗೇ ನಡೆದು ಒಂದು ಕಿರಿ ಸಂಕವನ್ನು ದಾಟಿ ಮರೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೧೧

೩೨. ದೂ ಚಿ.-- ಕೆಮೆರಾ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾದ ಕೊಂಬೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಆಕಾಶ ಹೊಳೆಯುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೬

೩೩. ಸ ಚಿ.—ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಕೆಮೆರಾ ಅವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ೫

೩೪. ದೂ ಚಿ.— ನಡೆಯುತ್ತಿರ ವ ಮ. ಕ. ನನ್ನು ಕೋನದಿಂದ ಅನುಸರಿಸುವ ಕೆಮೆರಾ. ಅನಂತರ ಆತ ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೯



೨೫

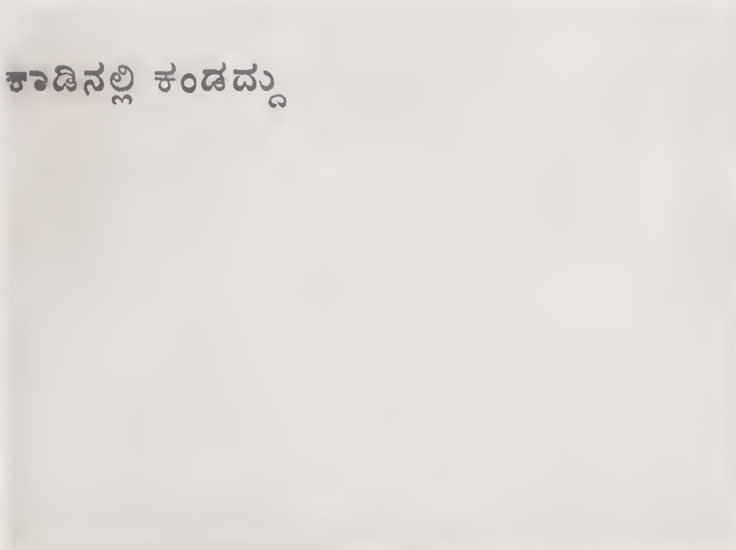
ಮರಕಡಿಯುವವನ ನಿರೂಪಣೆ

೨೭



೩೫ (=೩೨) ದೂ ಚಿ.— ಕೊಂಬೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಕಾಶ. ೬

ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು



೩೬ ದೂ ಚಿ.— ಕೆಮೆರಾ, ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿ, ಎದುರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹಾದು ಅನಂತರ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ, ಆತ ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ಮರೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೧೫

೩೭ (=೨೬)— ದಟ್ಟ ಕೊಂಬೆಗಳ ನಡುವೆ ಕೋರೈಸುವ ಸೂರ್ಯ. ೫

೩೮.— ಕೆಮೆರಾ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೆಳಗೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ : ಅವನು ಸಮೀಪಿಸಿದಂತೆ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ; ಮತ್ತೆ ಅವನ ಜೊತೆಗೇ ಚಲಿಸುತ್ತ, ಒಮ್ಮೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವನು ಹಳುವಿನಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾದ್ದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ೧೫

೩೯. ಅ ಸ ಚಿ.— ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ತಲೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಎಲೆಗಳ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದಾಗುತ್ತ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ೫

೪೦. ಅ ಸ ಚಿ.— ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ಮುಖ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಮರೆಯಾಗಿಸುವ ಎಲೆಗಳು. ೪

೪೧. ಅ ಸ ಚಿ.— ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನ ಮುಖದ ಅನುಸರಣ ಚಿತ್ರಿಕೆ ; ಆತ ತಟ್ಟನೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

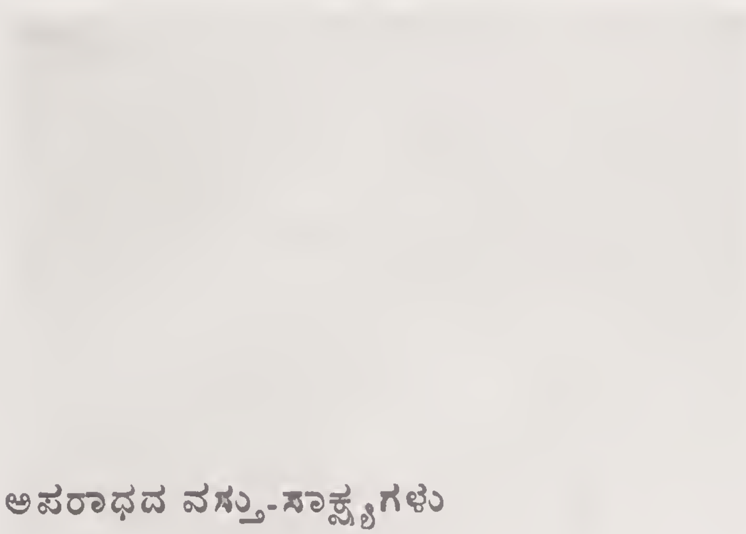
ಸಂಗೀತ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ೯

೨೪. ಸ ಚಿ.— ನೆಲ ತಾಗಿ ತೂಗುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ರೆಂಬೆಯ ಮೇಲೆ, ಅವಕುಂಠನ ಸಹಿತವಾಗಿರುವ ಹೆಂಗಸಿನ ಹುಲ್ಲಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ಒಂದು ನೇತಾಡುತ್ತಿದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮ. ಕ. ಅದರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಗಾಳಿಗೆ ಅಲುಗುವ ಗೆಜ್ಜೆಯ ದನಿಯಂಥ ಸಂಗೀತ. ಅದು ಕ್ರಮೇಣ, ಕಿರುಗಂಟೆಗಳ ನಾದದಂಥ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಅದು ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮರುಕೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಮ ಕ. ಮೆಲ್ಲಗೆ ಮುಂದೆ ನಡೆದು ಹಳು ಹೊಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಸ್ತುಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ೨೫



೪೩. ಮ ಚಿ.— ಮ. ಕ. ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಆಚೀಚೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. ೫

ಅಪರಾಧದ ವಸ್ತು-ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು

೪೪.— ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ಬರುವ ಮ. ಕ. ಕೆಳಗೆ ನೋಡಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಸ. ಚಿ. ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೬

೪೫. ಸ ಚಿ.—ಆತನ ಕಾಲಬುಡದಲ್ಲಿ ಗಂಡಸಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಆತ ಬಾಗಿ ಅದನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ನೆಟ್ಟಗಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲೆ ಬಾಗುತ್ತ ಆತನನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಆತ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೪೬. ದೂ ಚಿ.—ಆತ ಕೆಮೆರಾ ಸಮೀಪಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ; ಈಗ ಮ ಚಿ. ಕೆಳಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಬಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಹಗ್ಗದ ತುಂಡು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಎದುರು ನೋಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೨೭

೪೭. ದೂ ಚಿ.— ಎಲೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಏನೋ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೧

೪೮. ಸ ಚಿ.— ಅದು ಒಂದು ತಾಯಿತದ ಕರಡಿಗೆ. ೨

೪೯. ಸ ಚಿ.— ಆತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತಟ್ಟನೆ ಮುಗ್ಗರಿಸಿ, ಮುಖದಮೇಲೆ ಭೀತಿ ಮೂಡಿ, ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಜಿಗಿಯುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೧೧

೫೦. ಮ ಚಿ.— ಆತನ ಎದುರು ಎತ್ತಿದ ಕೈಗಳು ಸೆಟೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಶವ ಬಿದ್ದಿದೆ. (ಚಿತ್ರ)
ಒಮ್ಮೆ ಘಂಟಾನಾದ. ೨

೫೧. ಸ ಚಿ.— ಮ. ಕ. ನ ಮುಖ. ಆತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು, ತಿರುಗಿ, ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ಓಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡಲಿ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರ) ೭

೫೨. ಮ ಚಿ.— ಭೀತಿಗ್ರಸ್ತನಾಗಿ ಆತ ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ಓಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕೆಮೆರಾ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ವೇಗದಿಂದ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದೆ.
ಮ. ಕ—(ಧ್ವನಿ ಹೊರಗಿಂದ) ಜೋರಾಗಿ ಓಡೋದಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದೆ........ ೩

೫೩. ಮ ಚಿ.—ಓಡುತ್ತಿರುವ ಮ. ಕ. ನನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆದಿದೆ.
ಮ. ಕ—(ಧ್ವನಿ ಹೊರಗಿಂದ) ಪೋಲೀಸಿನೋರಿಗಾದ್ರೂ ಹೇಳೋಣ ಅಂತ....... ೩

೫೪. ಮ ಚಿ.— ಅವನ ಜೊತೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಕೆಮೆರಾ ಓಡುತ್ತಿದೆ.
ಮ. ಕ—(ಧ್ವನಿ ಹೊರಗಿಂದ) ಮೂರು ದಿನದ ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದು ಇದು ....ಆಮೇಲೆ ಪೋಲೀಸಿನೋರು ನನ್ನ ಕರೆಸಿದ್ರು, ಸಾಕ್ಷಿ ಹೇಳೋಕೆ ೩

ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನಳಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.



೫೦

೫೧



ಸೆರೆಮನೆಯ ಚಾವಡಿ

೫೫. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಚಾವಡಿ ಕೆಳಗೆ, ಮರಳು ಚೆಲ್ಲಿರುವ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ, ಮರಕಡಿಯುವವ ಮೊಳಕಾಲೂರಿ ಕೂತು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.
ಮ. ಕ—(ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಆತ ಯಾರೋ ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವವರು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಖ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ) ಹೌದು ಸ್ವಾಮಿ, ನಾನೇ ಮೊದಲು ಕಂಡೋನು ಈ ಶವಾನ ....ಕತ್ತಿ ಅಥವಾ ಮತ್ತೇನಾದ್ರೂ ಇತ್ತೋ ಅಂತ್ಲಾ ?....ಇಲ್ಲ, ಸ್ವಾಮಿ, ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ, ಒಂದು ಹೆಂಗಸಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ಪರೇಗೆ ಸಿಕ್ಕೊಂಡಿತ್ತು, ಅಷ್ಟೆ. ಆಮೇಲೆ, ಒಂದು ಗಂಡಸಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ತುಳಿದು ರಸ್ತೆ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಇನ್ನು

ಒಂದು ಹಗ್ಗದ ಚೂರೂ ಅಲ್ಲೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತು.........ಮತ್ತೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ. ಕೆಂಪು ಪಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿದ ಒಂದು ತಾಯಿತದ ಕರಡಿಗೆ ಬಿದ್ಕೊಂಡಿತ್ತು.........ಹೌದು ಸ್ವಾಮಿ, ಹೌದು, ನಾ ನೋಡಿದ್ದು ಅಷ್ಟೇ, ಅಷ್ಟೇನೇ. ಪ್ರಮಾಣವಾಗೂ ಹೇಳ್ತೀನಿ.

ಆತ ತಲೆಬಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನಳಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೫೨



೫೬

೫೬. ಮ ಚಿ.— ಅದೇ ಸೆರೆಮನೆಯ ಮರಳುಹಾಸಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ. ಮೊಳಕಾಲೂರಿ ಕೂತಿರುವ ಭಿಕ್ಷು ತನ್ನ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಮ. ಕ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಭಿಕ್ಷು—ಹೌದು, ಸ್ವಾಮಿ. ಆ ಕೊಲೆಯಾದ ಮನುಷ್ಯ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಾಗಲೇ ನಾನು ನೋಡಿದೆ. ಹಾಂ, ಹೌದು, ಮೂರು ದಿನದ ಹಿಂದೆ, ಸುಮಾರು. ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಮೇಲೆ ......ಹೌದು. ಸೆಕಿಯಾಮಾದಿಂದ ಯಮಶಿನಾಕ್ಕೆ ಹೋಗೋ ರಸ್ತೆ ಮೇಲೇನೇ....... ೨೫

ಭಿಕ್ಷು ಹೇಳಿದ ಸಾಕ್ಷ್ಯ

೫೭. ದೂ ಚಿ.— ಬಿದಿರು ಮೆಳೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಾಗುವ ಕಾಡಿನ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆತ ಕೆಮೆರಾ ಸಮೀಪ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಹಾದು ಮುಂದೆ ನಡೆದಂತೆ, ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಎದುರು ಭಾಗದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಸಮುರಾಯ್, ಕಡಿವಾಣ ಹಿಡಿದು ಕುದುರೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕುದುರೆಯ ಮೇಲಕ್ಕೆ, ಜೀನಿನ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ಕೂತಿದ್ದಾಳೆ. ಭಿಕ್ಷು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಅವರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಅವರು ಹಾಗೇ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

೫೭



ಭಿಕ್ಷು—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಆಕೆಯ ಹ್ಯಾಟ್ ಮೇಲೆ ಅವಕುಂಠನ ಹಾಕಿತ್ತು. ಮುಖ ಕಾಣಿಸ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಮನುಷ್ಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಆಯುಧಗಳಿದ್ದವು, ಒಂದು ಕತ್ತಿ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಇದ್ದವು.......

ಒಮ್ಮೆ ಘಂಟಾನಾದ. ೩೫

೫೮ (=೫೬) ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಮೊಳಕಾಲೂರಿರುವ ಭಿಕ್ಷು.

ಭಿಕ್ಷು—ಅವನನ್ನ ಮತ್ತೆ ಕಾಣ್ತೇನೆ ಅಂತ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು ?.........ಕಂಡೆ. ಅಪ್ರು. ಮತ್ತೆ ಕಂಡದ್ದು ಅವನು ಸತ್ತು ಬಿದ್ದಿದ್ದನ್ನ.......ಎಂಥಾ ನಶ್ವರವಾದ ಬದುಕು ಇದು ! ಬೆಳಗಿನ ಇಬ್ಬನಿ ಹಾಗೆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗಿಬಿಡ್ತದೆ ! ;..... ಆದ್ರೂ, ಎಂಥಾ ಶೋಚನೀಯ. ಹಾಗೆ ಸಾವು ಬರೋದು ಅಂದ್ರೆ. ಎಂಥಾ ಶೋಚನೀಯ !

ಆತ ತಲೆಬಾಗುತ್ತಾನೆ. ೨೯

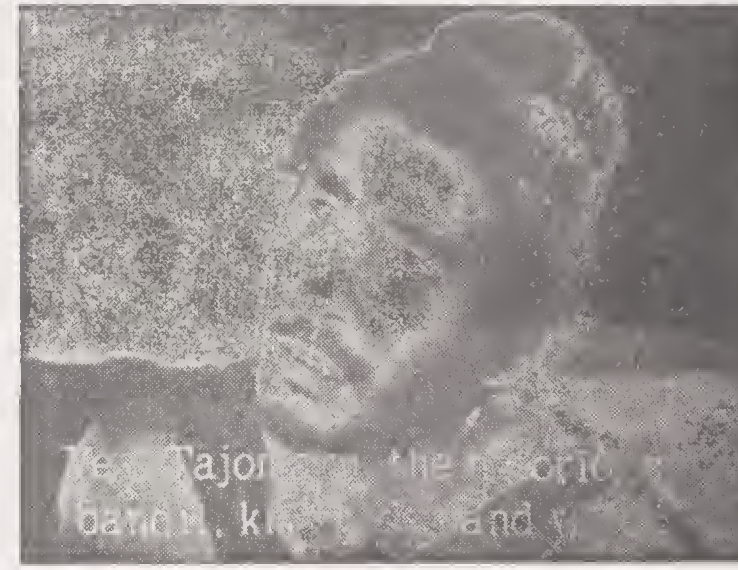
ಈ ದೃಶ್ಯ ಅಳಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೫೯. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಒಳ್ಳೆ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಬದಿಯಲ್ಲಿ, ಹಗ್ಗದಿಂದ ಕೈಕಾಲು ಬಿಗಿದ ಡಕಾಯಿತ ತಜೊಮರು ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮರಕಡಿಯುವವ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಕೂತದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಪೋ. ಅ—ಹೌದು, ತಜೊಮರುನ ನಾನೇ ಹಿಡಿದದ್ದು, ನಿಜವಾಗ್ಲೂ ನಾನೇ. ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಗರದ ಹೊರಗಡೆ ಕೂಡಾ ಜನ ಮಾತಾಡ್ತಿದ್ರಲ್ಲ, ಭಾರೀ ಭಯಂಕರ ಡಕಾಯಿತ ಅಂತ...... ೧೦

೬೦. ಸ ಚಿ.— ಡಕಾಯಿತ ಶೂನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಪೋ. ಅ—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ..... ಅದೇ ತಜೊಮರು...... ೨



೬೦

೬೧. ದೂ ಚಿ.— ಬೇಸಿಗೆಯ ಭಾರೀ ಮೋಡಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಆಕಾಶ.

ಪೋ. ಅ—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಹೌದು ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ, ಅದೇ ಆ ಭಯಂಕರ ಡಕಾಯಿತ ತಜೊಮರು ......ಇವನೇ. **ಅಂತೂ ಕಡೆಗೂ ನಾ ಅವನನ್ನ ಹಿಡಿದಾಗ........** ೨

೬೨. (=೫೯) ಮ ಚಿ.— ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಪೋ. ಅ—ಈಗ ಇದಾನೆ ನೋಡಿ, ಹೀಗೇ, ಇದೇ ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಅಕೊ ಆ ಕೊರಿಯಾ ಕತ್ತಿ ಇಟ್ಕೊಂಡಿದ್ವ........ ನಿನ್ನೆ ಅಲ್ಲ, ಮೊನ್ನೆ........ಸಂಜೆ ಹೊತ್ತು ...... ಕತ್ಸುರ ನದಿ ದಂಡೆ ಮೇಲೆ......

ಕೆಮೆರಾ ಅವನ ಕಡೆ ಚಲಿಸುತ್ತ, ಆತನನ್ನು ಸ ಚಿ. ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೧೬

೬೩. ದೂ ಚಿ.— ನದಿಯ ದಂಡೆ. ಪೋ. ಅ ಕೆಮೆರಾದ ಕಡೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

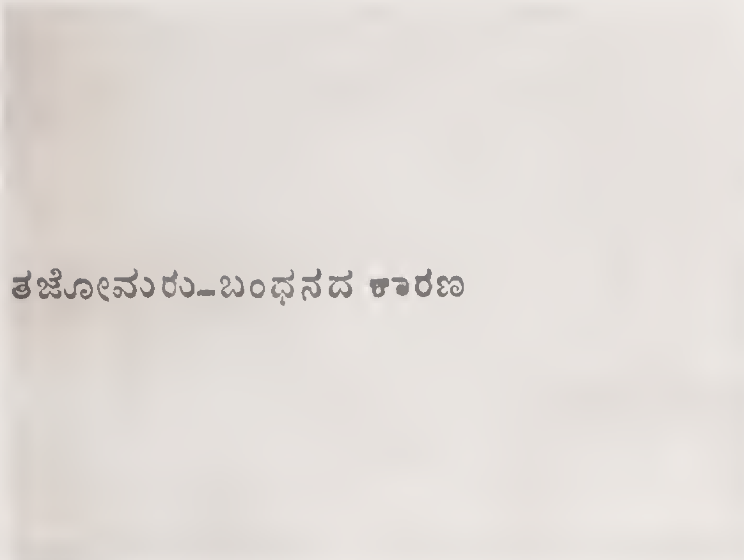
ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭ. ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದು ಕುದುರೆಯ ಕೆನೆತ

ಕೆನೆತ ಕೇಳಿ ಆತ ದಂಡೆಗುಂಟ ಓಡುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಕಟಪಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಬಿದ್ದಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ಆತ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ದೂ ಚಿ. ಈತ ಅವನನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಲು ಹಾಗುತ್ತಾನೆ, ಹಿಡಿತ ತಪ್ಪಿ ಜೋಲಿಹೊಡೆದು ಹಿಂದೆ ನೀರಿಗೆ ಧುಮುಕುತ್ತಾನೆ. ೨೧

೬೪. ಮ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಜೊಮರು ಸಂಕಟದಿಂದ ನರಳುತ್ತ ಮರಳಮೇಲೆ ಮಿಡುಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ ನೀರಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಅದೇ ದಂಡೆಗುಂಟ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಬಿಲ್ಲುಬಾಣಗಳು ಮತ್ತು ನಿಂತಿರುವ ಒಂದು ಕುದುರೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಪೋ. ಅ—(ಧ್ವನಿ. ಹೊರಗಿಂದ) ಕರೀ ಅರಗು ಹಾಕಿದ ಬತ್ತಳಿಕೆ ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ೧೭ ಬಾಣಗಳು ಇದ್ವು. ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಹದ್ದಿನ ರೆಕ್ಕೆ ಇತ್ತು. ಬಿಲ್ಲಿಗೆ ಚರ್ಮ ಸುತ್ತಿತ್ತು.........ಅಲ್ಲೇ ಒಂದು ಬೂದು ಕುದುರೇನೂ ಇತ್ತು. ೧೯

ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯ
ತಜೋಮರು ಬಂಧನ



ತಜೋಮರು-ಬಂಧನದ ಕಾರಣ

೬೫. ಸ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ. ಕೆಮೆರಾ ಕ್ರಮೇಣ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ೪೯ನೇ ಚಿತ್ರಿಕೆ (ಮ ಚಿ)ಯಲ್ಲಿನಂತೆ, ಬದಿಯಲ್ಲಿ ತಜೋ. ಮತ್ತು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮ. ಕ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಪೋ. ಅ—ಅವೆಲ್ಲಾ ಆ ಕೊಲೆಯಾದ ಮನುಷ್ಯನವು. ಆದ್ರೆ ನೋಡಿ ಸ್ವಾಮಿ, ಈ ಭಯಂಕರ ಡಕಾಯಿತ ಯಾ ಕುದುರೆ ಕದ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ನೋ ಅದೇ ಇವನನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೊತ್ತುಹಾಕಬೇಕಾ ? ಸೇಡು ನೋಡಿ, ಅದಕ್ಕೂ.

ಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಜೋ. ಖಂಡಿಸುವವನಂತೆ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಕಡೆ ತೆವಳುತ್ತ, ಬೆದರಿಸುವವನಂತೆ ಹಲ್ಲು ಕಿರಿದು ಕಿಸಿಗುಡುತ್ತ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ನಗತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಸೇಡು ? ಥತ್, ಪೆದ್ದ !......ಅವತ್ತು...... ೩೪

೬೬. ದೂ ಚಿ.— ಒಂದು ಬೆಟ್ಟ, ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿವ ದಟ್ಟ ಮೋಡಗಳು.

ವಿಜಯೋತ್ಸಾಹದ ಸಂಗೀತ.

ತಜೊ. ಕೇಕೆಹಾಕುತ್ತ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ನಾಗಾಲೋಟದಲ್ಲಿ ಧಾವಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಅವತ್ತಿನ ದಿನ, ಆ ಬೂದು ಕುದುರೆ ಹತ್ತಿ ಹೊರಟಿದ್ದೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ನಂಗೆ ಭಾರೀ ಬಾಯಾರಿಕೆ ಆಯ್ತು. ೯

೬೭. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ತಜೊ.

ತಜೊ—ಅದಕ್ಕೇ, ಆ ಒಸಾಕದ ಹಾಯ್ದಾಣ ಬಂದಕೂಡ್ಲೇ ಇಳಿದೆ—ಹೊಳೇಲಿ ನೀರು ಕುಡಿಯೋಕೆ. ೭

೨೧



೬೮. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹೊಳೆಯ ಅಂಚಿಗೆ ಕವುಚಿ ನೀರಿಗೆ ಬಾಯಿಕೊಟ್ಟು ಚಪ್ಪರಿಸಿ ಕುಡಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೧೩

೬೯ (=೬೭) ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ತಜೊ.

ತಜೊ—ಆ ಹೊಳೆ ಮೇಲ್‌ದಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ವಿಷದ ಹಾವು ಇತ್ತೊ ಏನೋ, ಅದಕ್ಕೇ ಇರ್ಬೇಕು, ಒಂದೆರಡು ತಾಸು ಕಳೆಯೋ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಭಯಂಕರ ಸಂಕಟ ಶುರುವಾಯ್ತು. ಸಂಜೆಯಾಗ್ತಾ ಆಗ್ತ ಸಂಕಟ ಹೆಚ್ಚಿ. ಕುದುರೆ ಮೇಲೆ ಕೂರಲಿಕ್ಕೆ ಆಗದೆ, ಬಂದು ಬಿದ್ದುಕೊಂಡೆ.

ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತ ತಜೊ.ನ ಜೊತೆಗಿರುವ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಮ ಚಿ.)

ತಜೊ—ಕುದುರೆಯಿಂದ ಬಿದ್ದ ಅಂತ ತಿಳ್ಕೊಂಡೆ ನೀನು ಹಪ್ಪ !

ತಜೊ. ಭೀಕರವಾಗಿ ಹಲ್ಲುಕಿರಿದು ಹಿಸಿಗುಡುತ್ತ, ಎದುರಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಬತ್ತಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಲಲ್ಲಿ ಝಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಹಪ್ಪ ! ಪೆದ್ದ ಅಂದ್ರೆ ನಿನ್ನಂಥಾ ಪೆದ್ದನೇ ಇರ್ಬೇಕು,

......ಬಿದ್ದೆನಂತೆ ! ೫

೭೦. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ.

ತಜೊ.—ಇಲ್ಲ. ನಾ ನಿಜ ಹೇಳ್ತಿದೇನೆ. ಹ್ಯಾಗೂ ಈಗ್ಲೋ ಆಗ್ಲೋ ನನ್ನ ತಲೆ ಕತ್ತರಿಸ್ತೀರಿ. ನಾ ಏನೂ ಮುಚ್ಚಿಡೋಲ್ಲ. ನಾನೇ ತಜೋಮರು. ನಾನೇ ಆ ಮನುಷ್ಯನ್ನ ಕೊಂದೋನು. ಹೌದು, ನಾನೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡ್ದೆ...... ಮೂರು ದಿನದ ಹಿಂದೆ ಇರ್ಬೇಕು, ಸುಮಾರು ... ಭಾರೀ ಸೆಖೆ ಇತ್ತು ಅವತ್ತು, ಮಧ್ಯಾಹ್ನಮೇಲಿನ ಹೊತ್ತು. ಆ ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ ನಾ ಅವರನ್ನ ನೋಡ್ದೆ, ಮೊದಲು ನೋಡಿದ್ದೇ ಆಗ .....ಆ ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ, ತಟಕ್ಕನೆ ಎಲ್ಲಿಂದ್ಲೋ ಒಳ್ಳೆ ಮೆಲುವಾದ ತಂಗಾಳಿ ಹಾದುಬಂತು. ಆ ತಂಗಾಳಿ ಇಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ. ನಾ ಅವರನ್ನ ಕೊಲ್ಲತಿರಲಿಲ್ಲೋ ಏನೋ......

ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಅಲುಗುವ ಗೆಜ್ಜೆಯಂಥ ಕಿಂಕಿಣಿ ಸಂಗೀತ ಕೇಳತೊಡಗುತ್ತದೆ; ಅದು ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ೩೨

೭೧.— ದಟ್ಟ ಕಾಡು. ಒಂದು ಭಾರೀ ಮರದ ಮೇಲು ಭಾಗವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ, ಕ್ರಮೇಣ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬಾಗುವ ಕೆಮೆರಾ. ಅದರ ಕಾಂಡವನ್ನೂ ಅನಂತರ ಬೇರಿನ ಭಾಗವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮರದ ಕಾಂಡಕ್ಕೆ ಒರಗಿ ಆರಾಮಾಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ತಜೊ. ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಈ ತನಕದ ಕಿಂಕಿಣಿಸಂಗೀತ ಕ್ಷಯಿಸಿ, ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಪ್ರಯಾಣದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

೭೨. ಮ ಚಿ.— ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಒರಗಿರುವ ತಜೊ. ಕೆಮೆರಾ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಆತ ಸ ಚಿ. ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಆಗ, ದೂರದಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆಯಮೇಲೆ, ಕುದುರೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಕಡಿವಾಣ ಹಿಡಿದು ನಡೆದುಬರುತ್ತಿರುವ ಸಮುರಾಯ್ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಚಿತ್ರ) ೨೦

೭೩.— ಸಮುರಾಯ್ ಜೋಡಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತ, ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದೆ.(ಚಿತ್ರ) ೩

೭೪. ಸ ಚಿ.— ತಜೋ. ನಿದ್ದೆಗಣ್ಣನ್ನು ಅರೆತೆರೆದು ಹೊರಳಿಸಿ ಅವರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೩

೭೫. ಸ ಚಿ.— ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂತಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಖ; ಅವಕುಂಠನ ತೆಳು ತೆರೆ ಹ್ಯಾಟ್‌ನಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿದು ಮುಸುಕಿರುವುದರಿಂದ ಆಕೆಯ ಮುಖ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೩

೭೬. (=೭೪) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ, ಮೈ ಕೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ನಿದ್ದೆಹೋದವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ: ಮತ್ತೆ ತಟ್ಟನೆ ಆ ಜೋಡಿಯ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧೯

೭೭. ದೂ ಚಿ.— ಅವರ ಜೋಡಿ ಒರಗಿರುವ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದೆ. ೬

೭೮. ಮ ಚಿ.— ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಸಮುರಾಯ್ ತಜೊ.ನನ್ನು ಕಂಡು ಅಳುಕುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೨

೭೯ (=೭೪) ಸ ಚಿ.— ಕಣ್ಣು ಅರೆತೆರೆದ ತಜೊ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೪



೭೨

ತಜೋಮರೋ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ

೭೨.





೭೭

ತಜೋಮರುಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆ

೭೮



೮೦. ಮ ಚಿ.— ಎದುರಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಸಮುರಾಯ್ ತಜೊ. ನನ್ನು ಅಳೆದು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೮೧. (=೭೪) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಒಂದಕ್ಕೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ; ಆಲಸ್ಯದಿಂದ ಕಾಲುಕೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೮೨.ಸ ಚಿ.— ಸಮುರಾಯ್ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿ, ಕುದುರೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಕೆಮರಾದ ಕಡೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ೫

೮೩. (=೭೪) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ನ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದೆ.

ಗಂಟೆಗಳ ದನಿ ಹೋಲುವ ಸಂಗೀತ.

ಮೆಲುಗಾಳಿ ತಜೊ.ನ ಕೂದಲುಗಳನ್ನಾಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆತ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಾನೆ, ಜೋಡಿಯ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಏಳಲು ಅನುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ೧೩

೮೪. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಾಲು ಕುದುರೆಯ ಬಲುಕಿಗೆ ಮೆಲುವಾಗಿ ತೊನೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೆಮರಾ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ, ಆಕೆಯ ಮುಖ ಕಾಣುವಾಗ ಅವಕುಂಠನ ಗಾಳಿಗೆ ಸರಿದು ಮುಖ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ೩

೮೫. ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಈಗ ಪೂರ್ತಾ ಎಚ್ಚರಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೮೬. ಸ ಚಿ.— ಕುದುರೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಹೆಂಗಸು ; ಅವಕುಂಠನ ಗಾಳಿಗೆ ಸರಿದು ಇಡೀ ಮುಖ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೩

೮೭. (=೮೫) ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮೇಲಕ್ಕೇಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ೪

೮೮. ಮ ಚಿ.— ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ, ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಾಚೆ ಹಾದು ನಡೆದಿರುವ ಜೋಡಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಮರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತಿದೆ. ತಜೊ. ಅವರನ್ನ ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತೆ ಮರಕ್ಕೆ ಒರಗುತ್ತಾನೆ. ಜೋಡಿ ಮುಂದೆ ರಸ್ತೆ ಹಿಡಿದು ನಡೆದಿದೆ. ೨೫

೮೯. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಎದುರಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ; ಕಾಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನ ಆತ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧೨

೯೦ (=೭೦)— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ತಜೊ. ತನ್ನ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ—ಒಂದ್ಸಲ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಳೆದಳು, ನಾ ನೋಡ್ದೆ ; ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿದ್ಲು. ದೇವತೆ ಕಂಪಹಾಗೆ ಅಯ್ತು. ಆ ಕ್ಷಣಾನೇ ನಿಶ್ಚೈಸ್ದೆ, ಅವಳ್ನ ಪಡೀಲೇಬೇಕು ಅಂತ. ಆ ಮನುಷ್ಯನ್ನ ಕೊಂದ್ರೂ ಸರಿ. ಪಡೀಲೇಬೇಕು ಅಂತ. (ಗಹಗಹಿಸುತ್ತ) ಕೊಲ್ಲದ ಪಡೆಯೋಕಾದ್ರೆ ಅದೇ ಒಳ್ಳೇದು, ಹಾಗೇ ಮಾಡೋಣ ಅಂತ ನಿಶ್ಚೈಸ್ದೆ. ಆದ್ರೆ. ಯಮಶಿನ ರಸ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಜಾಗ ಆಗಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ೬೫

೯೧. ದೂ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಜೊ. ಕೆಮರಾದ ಕಡೆ ಧಾವಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದೆ ೨–೩ ಚಿತ್ರಿಕೆಯುದ್ದ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ೩

೯೨. ದೂ ಚಿ.—ಆತ ಓಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೨

೯೩. ಮ ಚಿ.— ಆತ ಇಳುಕಲಲ್ಲಿ ಓಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೩

೯೪. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಓಡುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ, ಆತ ಹಾದಿಯ ಸಣ್ಣ ತೊರೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾರಿ ದಾಟಿ, ಸಮುರಾಯ್ ಜೋಡಿ ಇರುವ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತ ಕಡಿಯುತ್ತದೆ. ೪

೯೫. ಮ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲು, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಹೆಗಲಾಚೆ ಜೋಡಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಮುರಾಯ್ ನಿಂತು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಸಮು—ಏನು ಬೇಕು ನಿನಗೆ ? ೩



೯೫

೯೬. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಮುಖ. ಆತ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ, ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂತ ಸೊಳ್ಳೆಯನ್ನು ಗಮನವಿಲ್ಲದೆ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ ; ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಕುದುರೆಯ ಹಿಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತ (ಮ ಚಿ.) ಮೇಲೆ ಕೂತ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೦

ಸಮುರಾಯ್‌ಗೆ ಶಸ್ತ್ರದ ಅನಿಷ

೯೭. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಇಬ್ಬರ ಕಡೆಗೂ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಕುದುರೆಯ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ (ಮ ಚಿ.) ಬಾಗಿ ಕೂರುತ್ತಾನೆ.

ಸಮು—ಏನ್ ಮಾಡ್ತಿದ್ದೀಯೆ ? ೧೧

೯೯



೯೮. ಮ ಚಿ.— ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ, ಆತ ತಜೊ.ನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಸಮು—(ಹೆದರಿಸುವವನಂತೆ) ಏನ್ ಬೇಕು ನಿನಗೆ ?

ತಜೊ. ಎದ್ದು ಕುದುರೆಯ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಡ್ಡ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಸಮುರಾಯ್ ಕುದುರೆಯ ಎದುರಿನಿಂದ ಹಾದು ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಲು, ಆತ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದು ಝಳಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಕ್ಷಣ, ಸಮು. ತನ್ನ ಕತ್ತಿಗೆ ಕೈಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ೨೬

ತಜೊ. ಗಹಗಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

೯೯. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ, ಅಂದರೆ ತಜೊ. ಬಂಗಡೆಯಿಂದ ಆತ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಕತ್ತಿಯೆತ್ತುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರ) ೫

ತಜೊ—ಹ್ಯಾಗಿದೆ ಅಲ್ವಾ, ನೋಡು !

೧೦೦. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಕಡೆ ನಡೆದು ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿ ಮುಂದು ಮಾಡಿ ಅವನಿಗೆ ಕೊಡುವಂತೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ತಗೋ, ನೋಡು ಇದನ್ನ.

ಸಮು. ನಿಶ್ಚಲ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ—ಇಲ್ಲೇ, ಅಗೊ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ (ಕೈ ತೋರಿಸುತ್ತ) ಆ ಗೋರೀಲಿ ಇಂಥವು ರಾಶಿರಾಶಿ ಇವೆ. ನಾ ಅದನ್ನ ಒಡೆದು ಹೊಕ್ಕಾಗ ಅದರ ತುಂಬಾ ಕತ್ತಿಗಳು ಭರ್ಜಿಗಳು ಕನ್ನಡಿಗಳು ತುಂಬಿದ್ವು. ಅವನೆಲ್ಲಾ ಎತ್ಕೊಂಡು ಬಂದು ಈ ಕಾಡಲ್ಲಿ ಹುಗಿದಿಟ್ಟಿದೇನೆ. ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನಿಂಗೆ ಬೇಕಾದ್ರೆ ನೋಡು, ಯಾವುದು ಬೇಕಾದೂ ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ ಕೊಡ್ತೇನೆ ಸೋವಿ ಕೊಡ್ತೇನೆ. .೩೦

ತೋಪಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ

ಮತ್ತೆ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಆತನ ಕಡೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ.

೧೦೧. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ. ತಜೊ. ಕತ್ತಿ ಎದುರು ಒಡ್ಡಿರಲು ಸಮು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅದನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ ತನ್ನ ಕೆನ್ನೆ ಕೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೬
ಈದೃಶ್ಯ ಅಳಿಸುತ್ತ ಕ್ರಮೇಣ ಮುಂದಿನದು ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೧೦೨. ದೂ ಚಿ.— ದಟ್ಟ ಕಾಡು, ಭಯಂಕರ ಮರಗಳು. ಕೆಮೆರಾ ಕೆಳಬಾಗುತ್ತ ನೆಲದಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣು ಒಂಟಿ ಕೂತಿರುವುದನ್ನೂ, ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆ ಮೇಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.
ಜಾನಪದ ಲಾವಣಿ ಸಂಗೀತ ೨೫

೧೦೩. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಳಿಯಲ್ಲೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳು. ೩

೧೦೪. ದೂ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಜೊ. ಮತ್ತು ಸಮು. ದಿಬ್ಬವೇರಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲುಭಾಗದಿಂದ ಮತ್ತು ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಅವರನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆದಿದೆ.
ಮೃದಂಗ ಸಂಗೀತ ಈ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ೧೩

೧೦೫. ಮ ಚಿ.— ಎದುರು ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಅವರು ದಿಬ್ಬವನ್ನು ಏರುತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದು. ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ೯

೧೦೬. ದೂ ಚಿ.— ಅವರು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗುತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೯

೧೦೭. ಮ ಚಿ.— ಕೆಮೆರಾದ ಲಾಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನಡೆದಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತಟಕ್ಕನೆ ತಜೊ. ನಿಂತು ಕತ್ತಿ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಹಿಂಜರಿದು, ಆತ ಮೇಲೆ ಬೀಳಲು ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಅಳುಕುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಗಹಗಹಿಸಿ ನಕ್ಕು ಕೇಕೆ ಹಾಕಿ, ಸಮು. ನ ಕಡೆ ಕತ್ತಿ ಚಾಚಿ, ಅನಂತರ ಆ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಹಾದಿಗೆ ಅಡ್ಡ ಬಂದಿರುವ ಹಳುವನ್ನು ಚಕಚಕ ಸವರಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ೧೩

ತೋಪಿನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ

೧೦೮. ಸ. ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾನೆ. ಲಾಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಅನುಸರಿಸಲು, ಆತ ಕೊಂಚ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.
ತಜೊ—ಅಗೋ, ಆ ತೋಪಿನ ಹತ್ತಿರ...... ೧೧

೧೦೯. ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಸಮು—ನೀನೇ ಮುಂದೆ ಹೋಗು. ೪

೧೧೦. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ, ಕೊಂಚ ಕಾಯುತ್ತ. ಅನಂತರ, ತಿರುಗಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ, ಸಮೀಪಿಸಿದ ಸಮು.ಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತ. ೧೦

೧೧೧. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹಳುವಿನಲ್ಲಿ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಮುಂದೆ ಬಂದು ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ. ಕೆಮೆರಾ ಅವರ ನಡಗೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ೭

೧೧೨. ಮ ಚಿ.— ನಡೆದಿರುವ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. ೬

೧೧೩. ಮ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರೂ ಕೆಮೆರಾದ ಕಡೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ನಡೆದಂತೆ, ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ನಡೆದು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ೧೪

೧೧೪. ದೂ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತಜೊ. ನಿಂತು ಸನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ (ಮ ಚಿ.).

ತಜೊ—ಅಕೊ, ಅಲ್ಲಿದೆ.

ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಈತನಿಗೆ ಮುಂದಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ). ಅಲ್ಲಿ ಇವನಿಗೆ ಬೆನ್ನಾಗಿ ನಿಂತು ಸನ್ನೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೨೩

೧೧೫. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಆತ ತಟಕ್ಕನೆ ಸಮು.ನ ಮೇಲೆ ಎರಗುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ.) ಆತನನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕೆಡವುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಉರುಳುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೆ ತಜೊ. ಆತನನ್ನು ಒದೆದು ಮೇಲಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಸೆಣಸಾಟದ ಸಂಗೀತ

ತಜೊ.ನ ನೆಗೆತದೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೧೮

೧೧೬. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಧಾವಿಸಿ ಓಡುತ್ತಿರುವುದರ ಅನುಸರಣ, ಆತ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ತಳುವಿ, ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸಮು.ನ ಕಡೆಗೆ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಿ, ನಕ್ಕು ಕೇಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೧೭. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ, ಓಡುತ್ತಿರುವುದರ ಅನುಸರಣ. ೪

೧೧೮. ದೂ ಚಿ.— ಓಡುತ್ತಲೇ ನಗುತ್ತ ಧಾವಿಸಿರುವ ತಜೊ. ಗುಡ್ಡ ಇಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೭

೧೧೯. ದೂ ಚಿ.— ಗುಡ್ಡದ ಕೆಳಗಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಇಳಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಿಂತು ಪೊದೆಗಳ ಎಡೆಯಿಂದ ಇಣುಕಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ (ಸ ಚಿ.) ೨೫

೧೨೦. ದೂ ಚಿ.— ಅವನ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಭುಜದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ತುಂಬ ದೂರದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ, ಹೆಣ್ಣು ಹಳ್ಳದಬುಡದಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತಾ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಕೆಳಬಾಗಿ ಕೈಯನ್ನು ನೀರಲ್ಲಿ ಅದ್ದುತ್ತಾಳೆ. ೧೨

ಸಮುರಾಯ್ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ; ಬಂಧನ

ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ–ಸಮುರಾಯ್ ಪತ್ನಿ

೧೨೧. ಮ ಚಿ.—ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ೪

೧೨೨.(=೧೧೯)— ಸ ಚಿ. ತಜೊ. ಕಣ್ಣಗಲಿಸಿ ಕೆಳಗೆ ಅವಳ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೪

ಗಂಡನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾತರ

೧೨೩. ಸ. ಚಿ.—ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತ ಹೆಣ್ಣು. ೩

೧೨೪.(=೧೧೯) ಸ ಚಿ.— ಕೆಳಕ್ಕೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವ ತಜೊ. ೨

೧೨೫. ಅ ಸ ಚಿ.—ಮೆಲ್ಲಗೆ ಮುಂದೆ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ನೀರಲ್ಲಿ, ಆಡುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೈಗಳು. ತಟ್ಟನೆ ಕೈ ನಿಂತು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೫

೧೨೬. ಸ ಚಿ.— ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ತಟ್ಟನೆ ಕೆಮೆರಾದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ, ಗೊಂದಲಗೊಂಡಂತೆ ಅವಕುಂಠನ ಎತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. (ಚಿತ್ರ) ೩

೧೨೭ (=೧೧೯)—ಆಕೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗಿ ತಜೊ. ತಾನು ಅಡಗಿದಲ್ಲಿಂದ ಜಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ೩

೧೨೮. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನ, ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಆಕೆಯ ಕಡೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೬

೧೨೯. ಮ ಚಿ.—ವಿರುದ್ಧಕೋನ—ಹೆಣ್ಣಿನ ಹೆಗಲ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ತಜೊ. ಅವಳ ಬಳಿಗೆ ಓಡುತ್ತ ಬಂದು ನಿಂತು, ತೇಕುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ.—ಅನಾಹುತ ಆಗ್ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಿನ್ನ ಗಂಡನ್ನ ಹಾವು ಕಡಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ೫

೧೨೬



೧೩೦. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನ– ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಾಚೆ, ಹೆಣ್ಣು ಬೆರಗು ಬಡಿದಿದ್ದಾಳೆ, ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಹ್ಯಾಟ್ ತೆಗೆಯುತ್ತಾಳೆ. ೩

೧೩೧. ಸ ಚಿ.— ಬರಿ ತಲೆಯುಳ್ಳಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಅವಿಶ್ವಾಸದ ಬೆರಗಿನಿಂದ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೪

೧೩೨. ಸ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ತಜೊ.

ತಜೊ—ಬಿಳಿಚಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಳು : ಕಣ್ಣು ಗಡ್ಡೆ ಕಟ್ಟಿಹೋದ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ದಿಟ್ಟಿಸಿದಳು. ಹಸುಳೆ ಮಗು ತಟಕ್ಕನೆ ಗಂಭೀರ ಆಗಿಬಿಟ್ರೆ ಹೇಗೆ ಹೇಳಿ—ಹಾಗೆ ಕಂಡಳು. ನೋಡ್ತಾ ನೋಡ್ತಾ. ಆ ಮನುಷ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ನಂಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು ಉಕ್ಕಿಬಿಡ್ತು. ಹಗೆ ಉಕ್ಕಿಬಿಡ್ತು… ….ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೆಡಗಿರೋ ಆ ಮನುಷ್ಯ ಈಗ ಹೇಗೆ ಕಾಣ್ತಾನೆ ಅಂತ ಅವಳಿಗೆ ತೋರಿಸಿಬಿಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಅಂಥಾ ಯೋಚ್ನೆ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ ನಂಗೆ, ಮೊದಲು. ಆದರೆ. ಈಗ ಉಕ್ಕಿಬಿಡ್ತು. ೨೯

೧೩೩. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಕಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಿರುವುದರ ಅನುಸರಣ. ಪ್ರಯಾಣ ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ೫

೧೩೪. ಮ ಚಿ.— ಕೈ ಮಣಿಕಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಧಾವಿಸಿ ಎಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು. ೫

೧೩೫. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆಯ ಹ್ಯಾಟ್ ಅವಳ ಹಿಂದೇ ಎಳೆದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದರ ಅನುಸರಣ. ಹ್ಯಾಟ್ ಒಂದು ರೆಂಬೆಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಹಿಂದೇ ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಕೆಮೆರಾ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ೭

೧೩೬. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಅವಳನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಧಾವಿಸುತ್ತ ಕೆಮೆರಾ ಕಡೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅನಂತರ ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೋರಾಡಿದ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುರಾಯ್ ಹಗ್ಗಗಳಿಂದ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಕೂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂದ ಹೆಣ್ಣು ತಟ್ಟನೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ೫

೧೩೭. ಸ ಚಿ.— ಸಮುರಾಯ್ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ೧

೧೩೮. ಸ ಚಿ.— ಅದನ್ನು ಕಂಡ ಹೆಣ್ಣು, ಕಾಲು ಕೀಳಲಿಕ್ಕಾಗದೆನ್ನುವಂತೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡು ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಿಂತ ತಜೊ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತ ಅವಳನ್ನು ಹಾದು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೩೯. ದೂ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮು.ನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲು, ಎದುರು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ತಜೊ. ತಜೊ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಂದಿಟ್ಟು ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೯

೧೪೦. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತು ಆಚೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣು. ೪

೧೪೧. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಚೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಕಾಣುವ ಸಮು. ೩

೧೪೨. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾರ್ಶ್ವ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಚೆ ಕಾಣಿಸುವ ತಜೊ. ೪

೧೪೩. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು. ೫

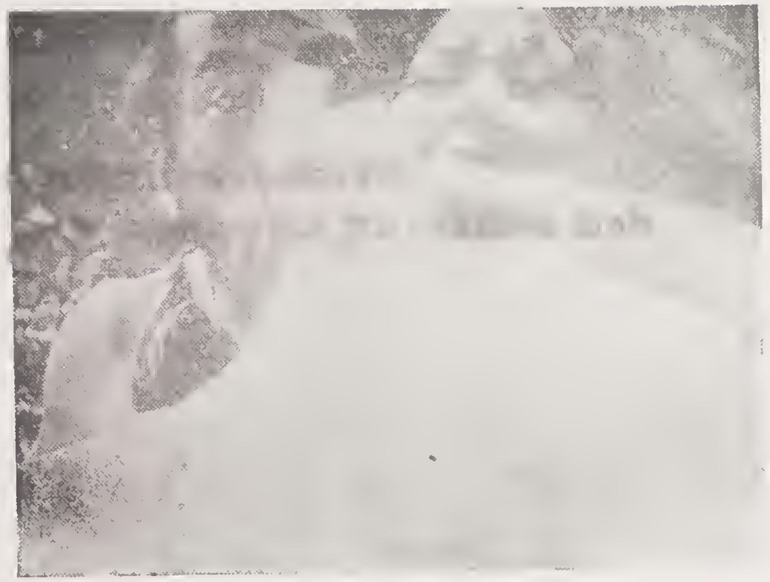
೧೪೪. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆಚೆ ತಜೊ. ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಸಮು. ಹೆಂಡತಿಯ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೬

೧೪೫. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆ ತಟ್ಟನೆ ತನ್ನ ಭರ್ಜಿಕೊಂಡು ತಜೊ.ನ ಮೇಲೆ ಏರಿಹೋಗಲು ಹವಣಿಸಿದಂತೆ, ಕೆಮೆರಾ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಆಕೆಯ ಸಮೀಪ ಧಾವಿಸಿ (ಮ ಚಿ.) ಅನಂತರ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿದು ಅವನ ಕಡೆ ಧಾವಿಸಲು, ಆತ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ನೆಗೆದು ನಿಂತು ಆಕೆಯನ್ನೇ ಅಬ್ಬಾ ಎಂದು ಮೆಚ್ಚಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೮

ಡಕಾಯಿತ ಎಳೆದೊಯ್ದಾಗ
ಗಂಡ ಬಂಧಿತನಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವ ಹೆಣ್ಣು

೧೪೫

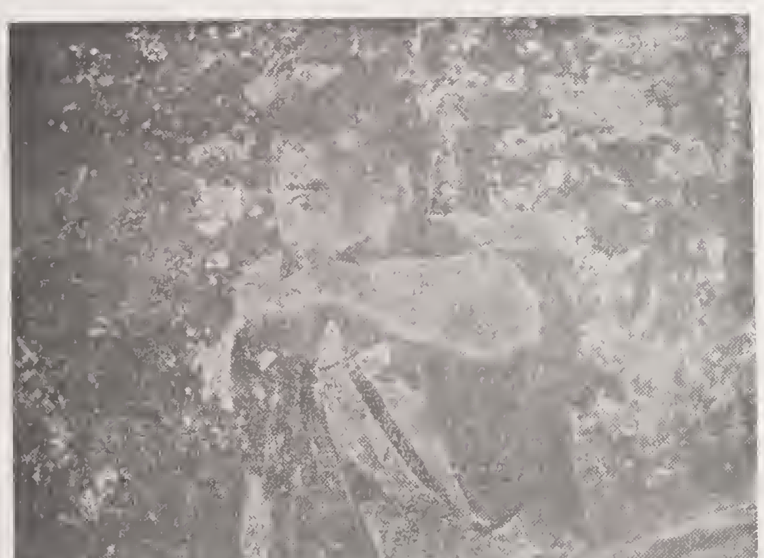




೧೫೪

ಡಕಾಯಿತನೊಂದಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೆಣಸಾಟ

೧೫೬



೧೪೬. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆಯ ಉದ್ರಿಕ್ತ ಮುಖ; ಪುನಃ, ಆಕೆ ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು, ಗರಕ್ಕನೆ ತಿರುಗಿ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಭರ್ಜಿಯೆಸೆಯು ೩
ತ್ತಾಳೆ.

೧೪೭. ಮ ಚಿ.— ಆಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ; ಪುನಃ ಆಕೆ ಆತನ ಕಡೆ ಓಡುತ್ತಾಳೆ (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ). ಆತ ಮತ್ತೆ ತಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಆಕೆ ಉನ್ಮತ್ತಳಾಗಿ ಭರ್ಜಿ ನೇರ ಎದುರು ಹಿಡಿದು, ತೂರುತ್ತಾಳೆ; ಗುರಿ ತಪ್ಪಿ, ತಾನೇ ಚೌಕದ ಹೊರಗೆ ೫
ಮುಗ್ಗರಿಸಿ ಕಾಣದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕೆಮೆರಾ ತಜೊ.ನ ಗಹಗಹಿಸುವ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದೆ.

೧೪೮. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ: ಆಕೆ ತಟ್ಟನೆ ಬಗ್ಗಿ ಆತನ ಕಾಲು ಬರಗಿ ೪
ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

೧೪೯. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಅವಳ ಹತಾಶ ಸಾಹಸ ಕಂಡು ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡು ಅವಳನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ೩

೧೫೦. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಮತ್ತೆ ಅವನ ಕಡೆ ತೂರಲು ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾಳೆ; ಆಕೆಯ ೩
ಸೆಟೆದ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳು ಇನ್ನೇನು ಸಕಲ ಶಕ್ತಿ ಬಳಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾಳೆಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿವೆ.

೧೫೧ (=೧೪೯) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಿಂದ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೧೫೨ (=೧೫೦) ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಸೋಲದೆ ಮತ್ತೆ ಅಣಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ.
ತಜೊ.—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಅವಳು ಕೋಪದಿಂದ ಉರೀತಿದ್ಲು, ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ಲು. ೫

೧೫೩. ಮ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆತ ಮೌನವಾಗಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಆಕೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ.
ತಜೊ.—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಕಾಡುಬೆಕ್ಕಿನ ಹಾಗೆ ಕಾದಾಡಿದ್ಲು.
ಆಕೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಮತ್ತೆ ಭರ್ಜಿ ತೂರುತ್ತಾಳೆ. ೧೪

೧೫೪. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ—ಆತ ಅವಳನ್ನು ಬರಗಿ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ೪

೧೫೫. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಅವನ ಮುಂಗೈ ಕಚ್ಚಿ ಹಲ್ಲುಗಳನ್ನೂರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ; ಆತ ನೋವಿನಿಂದ ಅರಚುತ್ತಾನೆ, ಅವಳನ್ನು ದೂಡುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಆಕೆ ದೂರ ಹೋಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ೪

೧೫೬. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಗಾಯವನ್ನು ನೆಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೯

೧೫೭. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಮತ್ತೆ ಮೇಲೆ ಬೀಳಲು ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು ಏಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೨

೧೫೮. ದೂ ಚಿ.— ಆಕೆ ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಝಳಪಿಸುತ್ತ ಅವನನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಆತ ಒಂದು ಮರಕ್ಕೆ ಸುತ್ತು ಹಾಕುತ್ತ ಆಕೆಗೆ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸಿ, ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೫

೧೫೯. ಮ ಚಿ.— ಆತ ಮತ್ತೊಂದು ಮರದ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ, ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಚೆ-ಈಚೆ ಅರ್ಧ ಸುತ್ತುತ್ತ, ಆಕೆಯ ಮುಂದಿನ ಹೊಡೆತ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ ; ಆಕೆ ದುಃಖದಿಂದ ಬಿಕ್ಕುತ್ತ ಅವನ ಕಡೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಮರದ ಸುತ್ತ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅಟ್ಟಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧೬

೧೬೦. ಮ ಚಿ.— ಆತ ಓಡುವುದರ ಅನುಸರಣ ; ಆಕೆ ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾಳೆ, ದಣಿದು ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಅವನು ವಿಜಯೋತ್ಸಾಹ ಸೂಸುತ್ತ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೧೨

೧೬೧. ದೂ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಬಿಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಜೊ. ಆತ ಅವಳ ಕಡೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಮತ್ತೂ ಒಮ್ಮೆ ಮೇಲೆರಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಬರಗಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ೧೫

೧೬೨. ಸ ಚಿ.— ಸಮುರಾಯ್ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ : ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ೫

೧೬೩. ಸ ಚಿ,— ಹೆಣ್ಣು ತಜೊ.ನ ಮುಖ ಪರಚುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಮುಖ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಆಕೆಯನ್ನು ನೂಕುತ್ತಾನೆ ; (ಕೆಮೆರಾ ಕೆಳಬಾಗುತ್ತದೆ.) ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಸೆಣಸುವ ಆಕೆಗೆ ಮುತ್ತಿಡುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೬೪.— ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ—ಮರಗಳ ದಟ್ಟ ಕೊಂಬೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಆಕಾಶ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ೨

೧೬೫. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಆಕೆಯನ್ನು ಮುತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ : ಆಕೆ ನೇರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೪

೧೬೬. (=೧೬೪)— ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ. ದಟ್ಟ ಕೊಂಬೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಆಕಾಶ, ೨

೧೬೭. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ತಜೊ. ಆಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಮುತ್ತಿಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧

೧೬೮. (=೧೬೪)— ಕೊಂಬೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹೊಳೆವ ಆಕಾಶವನ್ನು ಲಾಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೆಮೆರಾ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈಗ. ಎಲೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಉರಿಯುವ ಸೂರ್ಯನ ಕಿರಣಗಳು ನೇರ ಕೋರೈಸುತ್ತಿವೆ.

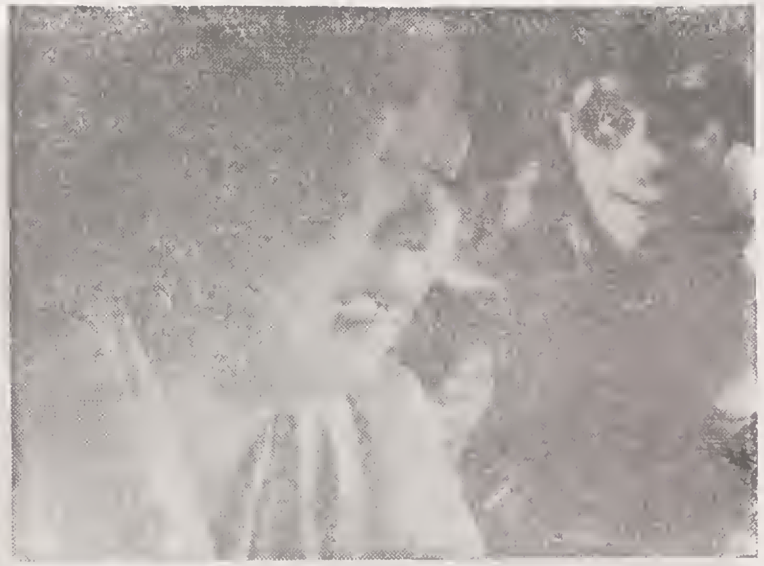
ಘಂಟಾನಾದದಂಥ ಸಂಗೀತ ೩

೧೬೯. ಅ ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮುತ್ತಿಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ : ಆಕೆ ಶೂನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮೇಲೆ ಸೂರ್ಯನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೩

೧೭೦ (=೧೬೮)— ಕೊಂಬೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೋರೈಸುವ ಕಿರಣಗಳು. ಕ್ರಮೇಣ ದೃಶ್ಯ ಮಂಜಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ೪

೧೭೧ (=೧೬೯) ಅ ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೪

೧೭೨. ಅ ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿ ಹಿಡಿದಿರುವಂತೆ, ತಜೊ. ಅವಳ ಮಣಿಕಟ್ಟನ್ನು ಅಮುಕಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ ; ಕ್ರಮೇಣ ಆಕೆಯ ಬೆರಳುಗಳು ಸಡಲಿ ಭರ್ಜಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಜಾರುತ್ತದೆ. ೩

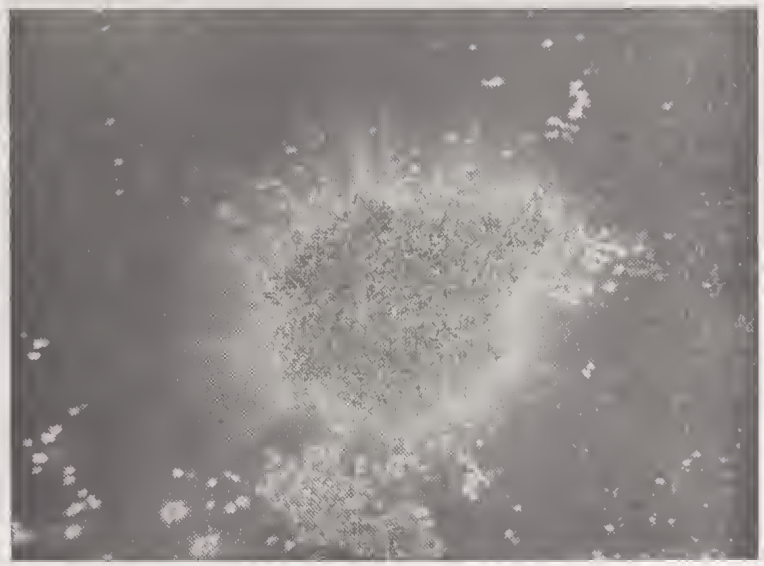


೧೬೧

ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆ

೧೬೯





೧೭೦

ಕೊಲೆಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರಚೋದನೆ

೧೭೮



೧೭೩. ಅ ಸ ಚಿ.—ಭರ್ಜಿ ತುದಿ ಮುಂದಾಗಿ ಬಿದ್ದು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ೨

೧೭೪. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಿರಲು, ಆಕೆಯ ಕೈ ಅವನ ಬೆನ್ನನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದೆ, ಬೆರಳುಗಳು ಸವರುವಂತೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿವೆ, ಹಿಡಿತ ಬಿಗಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಆಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೧೧

೧೭೫. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳ. ತಜೊ. ಗಹಗಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಹರ್ಷೋದ್ರೇಕದಿಂದ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ—ಹೀಗೆ ವಶವಾಗಿಬಿಟ್ಳು ಅವಳು, ನಾ ಯೋಚ್ನೆ ಮಾಡ್ದ ಹಾಗೇ, ಗಂಡನ್ನ ಕೊಲ್ದೇನೇ.. ..... ಅವನ್ನ ಕೊಲ್ಲಬೇಕು ಅಂತ್ಲೂ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ, ನಂಗೆ. ಆದ್ರೆ......... ೨೧

೧೭೬. ಸ ಚಿ.—ತಜೊ. ಕೆಮೆರಾದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತ, ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿ ನಡೆದಿದ್ದಾನೆ. (ದೂ ಚಿ.) ಹೆಣ್ಣು ಅವನ ಕಡೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೪

೧೭೭. ಮ ಚಿ.—ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ಆಕೆ ಹೋಗಿ ಅವನ ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ನಿಲ್ಲು, ನಿಲ್ಲು. ನೀನು ಅಥವಾ ನನ್ನ ಗಂಡ, ನಿಮ್ಮಿಬ್ರಲ್ಲಿ ಒಬ್ರು ಸಾಯ್ಲೇಬೇಕು. ೧೩

೧೭೮. ಸ ಚಿ.—ಬಂಧಿತನಾಗಿರುವ ಸಮುರಾಯ್ ನಿರ್ಭಾವದಿಂದ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೧೭೯. ಸ ಚಿ.—ತಜೊ. ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಅನಂತರ ಕೆಳಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೩

೧೮೦. ಸ ಚಿ.—ತಜೊ.ನ ಹೆಗಲ ಮೇಲಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ಮೊಳಕಾಲೂರಿ ಕೂತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ನೀನು ಅಥವಾ ಅವನು, ಇಬ್ರಲ್ಲಿ ಒಬ್ರು ಸಾಯ್ಲೇಬೇಕು. ಇಬ್ಬರ ಎದುರಿಗೆ ಆಗಿರೋ ಈ ಅವಮಾನ ನಾ ತಡಕೊಳ್ಳಲಾರೆ. ೭

೧೮೧. ಸ ಚಿ.—ತಜೊ. ಕೆಳಗೆ ಆಕೆಯ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨

೧೮೨(=೧೮೦) ಸ ಚಿ.—ಹೆಣ್ಣು ಉದ್ರೇಕದಿಂದ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ನಂಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು......... ಯಾರು ಮತ್ತೊಬ್ಬನ್ನ ಕೊಲ್ತಾನೋ ಅವನೇ ನನ್ನ ಪಡಕೊಳ್ಳೋನು. ೧೦

೧೮೩. ಅ ಸ ಚಿ.— ಮಾನ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣು, ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಕಾತರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೫

೧೮೪. ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಕ್ರೂರ ನಿರ್ಧಾರ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ೫

೧೮೫. ಸ ಚಿ.— ನೆಲದ ಮೇಲಿರುವ ಹೆಣ್ಣು. ತಜೊ. ಅಲ್ಲಿಂದ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ (ದೂ ಚಿ). ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಕಣ್ಣು ಕೆಳಬಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಲು, ತಜೊ. ಕತ್ತಿ ಹೊರತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೧೮೬. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಸಮುರಾಯ್‌ನನ್ನು ಬಿಗಿದ ಹಗ್ಗಗಳನ್ನು ಕತ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಡರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಅವನಿಂದ ಕಸಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದ ಒರೆಯಿಲ್ಲದ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಕಡೆ ಚಾಚುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಝಳಪಿಸುತ್ತ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ) ಇಬ್ಬರೂ ಸೆಣೆಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ ; ಕೆಮೆರಾದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತಾರೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧೮

೧೮೭. ಮ ಚಿ.—ಇಬ್ಬರೂ ಕತ್ತಿ ಝಳಪಿಸುತ್ತ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ.
ಯುದ್ಧ ಸಂಗೀತ. ೯

೧೮೮. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ, ಸಮು.ನ ಕಡೆ ಕತ್ತಿ ತೂರುತ್ತಾನೆ. ೧

೧೮೯. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ತೂರಿದ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಸಮು. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಜೊ. ಅದನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಇಬ್ಬರೂ ಕತ್ತಿ ಘಟ್ಟಿಸಿ ಸೆಣಸುತ್ತಾರೆ. ೨

೧೯೦. ಮ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರೂ ಹೋರಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ತಜೊ. ಕೆಮೆರಾದಿಂದ ದೂರ ಚಿಮ್ಮಿ ದಿಬ್ಬವೊಂದನ್ನು ಏರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೮

೧೯೧. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ದಿಬ್ಬವೇರುವಾಗ ಜಾರಿ ಕುಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇ ತನ್ನ ಎದುರಾಳಿಯ ಕಡೆ ಹೋರುಗಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೯೨. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಜೊ.ನ ಬೆನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರಲು, ಕೆಳಗೆ ಸಮು. ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತಜೊ. ಆಲಸ್ಯದಿಂದ ಕೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ತಟ್ಟನೆ ದಿಬ್ಬದಿಂದ ನೆಗೆದು ಸಮು.ನನ್ನು ದಾಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾದ ತಜೊ. ಸುಮ್ಮನೆ ಹೊರಟುಬಿಟ್ಟಂತೆ ನಡೆದು, ಒಮ್ಮೆಗೇ ಬುಗುರಿತಿರುಗಿ ಎದುರಾಳಿಯ ಮೇಲೆ ಎರಗುತ್ತಾನೆ. ೧೩

೧೯೩. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುನ್ನುಗ್ಗಲು, ಸಮು. ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಚೌಕದಿಂದ ಹೊರಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಲಾಳ) ಸಮು.ನ ಕತ್ತಿ ಚೌಕದಾಚೆಯಿಂದ ಝಳಪಿಸಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ತಜೊ. ಆತನ ಬೆನ್ನುಹತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸೆಣಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮು. ಮುಗ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ೭

೧೯೪. ಸ ಚಿ.— ಮುಗ್ಗರಿಸಿದ ಸಮು. ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧

೧೯೫. ಮ ಚಿ.— ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ತಜೊ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಮು.ನನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಛೇಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೧

೧೯೬. (=೧೯೪) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮೇಲೆರಗುವುದನ್ನೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಮು. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

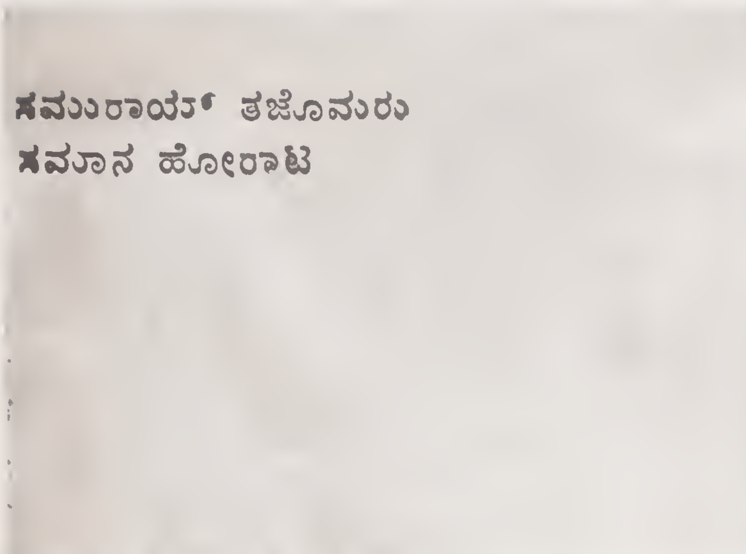
೧೯೭. ಸ ಚಿ.— ಕೆಳಬಿದ್ದ ಸಮು.ನ ಮೇಲೆ ತಜೊ. ಎರಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨

೧೯೮. (=೧೯೪) ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ಏಟು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೨



೧೮೬

ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಟ್ಟು ಕಡಿದು
ಆತನನ್ನು ಹೋರಾಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು



ಸಮುರಾಯ್ ತಜೊಮರು
ಸಮಾನ ಹೋರಾಟ

ನ್ಯಾಯ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ
ಸಮುರಾಯ್ ಸಾವು

೨೦೬



೧೯೯ (=೧೯೭) ಸ ಚಿ.— ವೃತ್ತಾಕಾರ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುವ ತಜೊ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಕತ್ತಿ ಝಳಪಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಇರಿಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ೮

೨೦೦ (=೧೯೪) ಸ ಚಿ. — ತಜೊ. ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕುಕ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇರುವ ಸಮು. ತಾನೂ ಕೂತೇ ಆತನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧

೨೦೧ (=೧೯೭) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಸುತ್ತುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೧

೨೦೨ (=೧೯೪) ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ಕೂತಿದ್ದೇ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಕತ್ತಿ ಎದುರು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ೪

೨೦೩ (=೧೯೭) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಛೇಡಿಸುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾನೆ (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ) ; ಒಮ್ಮೆ ಇರಿಯುತ್ತಾನೆ, ಒಮ್ಮೆ ಚುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೨೦೪. ಅ ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ್ದ ಹಗ್ಗದ ತುಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದು ಅದನ್ನು ತಜೊ. ಕಡೆ ಚಾಟಿಯೆಸೆಯುತ್ತಾನೆ. ೧/೨

೨೦೫ (=೨೯೭)— ತಜೊ. ಚಾಟಿಯ ಸೆಳೆತ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧/೨

೨೦೬. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಪುನಃ ಎದ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಕತ್ತಿ ಘಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಮು. ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೪

೨೦೭. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ--ಇಬ್ಬರೂ ಓಡುತ್ತಾರೆ, ಸೆಣಸುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಒಂದು ಮರವನ್ನು ಮಧ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತ ಸೆಣಸುತ್ತಾರೆ. ತಜೊ. ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂದಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಸಮು. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೫

೨೦೮.— ಕೆಮೆರಾ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ (ಅ ಸ ಚಿ.) ಅವರಿಬ್ಬರ ಮರದ ಸುತ್ತಣ ಸೆಣೆಸಾಟವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ೭

೨೦೯. ಮೂ ಚಿ.— ಪಳುವಿನ ಪೊದೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಕಾಣುವಂತೆ—ಸಮು.ನನ್ನು ತಜೊ. ಪಳುವಿಗೆ ಒತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನಾಗಿರುವ ಸಮು. ತತ್ತರಿಸಿ ಅಂಗಾತ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಮೇಲೆರಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮು.ನ ಕತ್ತಿ ಪಳುವಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. (ಮ ಚಿ.) ತಜೊ. ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಆತ ಗಹಗಹಿಸುತ್ತ ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿ ಸಮಸ್ತ ಶಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಇರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಕೆಳನೋಡುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ೨೭

೨೧೦. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ತಜೊ. ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮುಂದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ — ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲೋದೇ ಅಂದ್ಮೇಲೆ, ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕೊಲ್ಬೇಕು ಅಂದ್ಕೊಂಡೆ. ಅವನೂ ಚೆನ್ನಾಗೇ ಹೋರಾಡ್ದ. ಇಪ್ಪತ್ತ ... .ಮೂರು ಸಲ ಕತ್ತಿ ಘಟ್ಟಿಸಿದ್ದು, ತಿಳ್ಕೊಳ್ಳಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ನನ್ನ ಜೊತೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಲ ಕೂಡ ಕತ್ತಿ ಘಟ್ಟಿಸಿದೋರು ಇರ್ಲಿಲ್ಲ ....ಆಮೇಲೆ ನಾ ಅವನನ್ನ ಕೊಂದೆ. (ನಗುತ್ತಾನೆ.)

ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತ. ಕ್ರಮೇಣ ಜೊತೆಗಿರುವ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮರಕಡಿಯುವವ ಕಾಣಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ನಮಗೆ ಕೇಳದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ತಜೊ. ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ—ಏನಂದ್ರಿ ? ಆ ಹೆಂಗಸಾ ? ಅವಳು ಅಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ, ಅದೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿ ಅವಳೀಗೆ ಹೈರಾಣಾಗಿ ಹೋಗಿರಬಹ್ದು, ಅಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲೊ ಓಡಿಹೋಗಿರಬಹ್ದು. ಆಮೇಲೆ, ನಾ ಮೊದಲಿನ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದ್ರೆ, ಕುದುರೆ ಅಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ರಸ್ತೆ ಬದೀಲಿ ಮೇಯ್ತಿತ್ತು .... ಅಂ ? ಹೆಂಗಸು ?...... ಅವಳ ಸೊಕ್ಕು ಇತ್ತು ನೋಡಿ, ಅದು ನಂಗೆ ಆಸೆ ಹುಟ್ಸಿತ್ತು. ಆ ಸೊಕ್ಕು ಇಳಿದುಹೋದಮೇಲೆ. ಅವಳು ನಂಗೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಾ ಹೆಂಗಸ್ರ ಹಾಗೇ ಕಂಡಳು. ನಾ ಮತ್ತೆ ಅವಳು ಎಲ್ಲಿ ಅಂತೂ ನೋಡ್ಲಿಲ್ಲ ... .. (ತಡೆದು) ಅಂ ? ಅವನ ಕತ್ತೀನಾ ?...... ಅದನ್ನ ಅವತ್ತೇ ಊರಿಗೆ ತಂದು ಮಾರಿದೆ, ಸಿಕ್ಕ ದುಡ್ಡನ್ನ ಕುಡಿದು ಮುಗಿಸ್ದೆ. (ತಡೆದು) ..... ಏನಂದ್ರಿ ? ಅವಳ ಭರ್ಜಿ ?...... ಹೌದು, ಅದ್ರ ತುಂಬಾ ಏನೇನೋ ಕೆತ್ತಿ ಕೂಡಿಸಿದ್ರು, ಭರ್ಜರಿ ಇತ್ತು, ಭಾರೀ ಬೆಲೆ ಬಾಳೋ ಅಂಥದು—ಅಂತ ನೆನಪು, ಆದ್ರೆ, ನಾ ಮಾಡಿದ್ದು ಗೊತ್ತಾಯ್ತಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲೇ ಮರೆತ್ಬಿಟ್ಟೆ........... ಹೌದು, ಹುಂಬನ ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ಬಿಟ್ಟೆ. ಅದನ್ನ ಅಲ್ಲೇ ಮರೆತು ಬಂದ್ಬಿಟ್ಟೆ. ಹೌದು, ಯಾವತ್ತೂ ಮಾಡಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥಾ ಭಾರೀ ತಪ್ಪು ಮಾಡ್ಬಿಟ್ಟೆ. (ಕಾಲಿನಿಂದ ನೆಲವನ್ನಪ್ಪಳಿಸುತ್ತ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಗಹಗಹಿಸುತ್ತಾನೆ.) ೯೭

ಭಾಗ—ಎರಡು

೨೧೧. ಸ ಚಿ.— ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಮಾಡಿನ ಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಳೆಯ ನೀರು ಧಾರಾಕಾರವಾಗಿ ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಕ್ರಮೇಣ ಕೆಳಬಾಗಿದಾಗ, ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕೂತ ಮೂವರು (ಭಿಕ್ಷು, ದಾರಿಗ. ಮ.ಕ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ೧೪

ಭಾರೀ ಮಳೆಯ ಸದ್ದು.

೨೧೨. ಮ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮ ಕ. ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ, ಬೆಂಕಿಯ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಕೂತ ದಾರಿಗ ಮೈಮುರಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಆಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಸರಿ, ತಜೋಮರು ಅಂದ್ರೆ ಅಂಥಾದ್ದೇ ಕೆಲ್ಸ ಮಾಡೋ ಭಾರೀ ಡಕಾಯಿತ ಅಲ್ವಾ ? ಕ್ಯೋಟೊದಲ್ಲಿ ಅವನಷ್ಟು ಭಯಂಕರ ಡಕಾಯಿತರು ಇನ್ಯಾರಿದಾರೆ ? ಯಾಕೆ, ಹಿಂದಿನ ಮಾಗೀಲಿ ತೊರಿಬೆ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇವಕಿ ಜೊತೆ ಪೂಜೆಗೆ ಹೋದ ಒಬ್ಬ ಎಳೇ ಹುಡುಗಿ ಕೊಲೆಯಾಗಿರ್ಲಿಲ್ವ ? ಮತ್ಯಾರು, ಅವ್ನೇ ಮಾಡಿರ್ಬೇಕು ಅದನ್ನೂ. ೩೧

ದಾರಿಗ ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಚೂರು ತರಲು ಏಳುತ್ತಾನೆ.

೨೧೩. ದೂ ಚಿ.—ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ದಾರಿಗ, ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು ಹಾದೇ ನಡೆದಿದ್ದಾನೆ, ಮಾತು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತ.

ದಾರಿಗ—ಆ ಹೆಂಗಸು ಕುದುರೆ ಅಲ್ಲೇ ಬಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲೊ ಓಡಿಹೋದಳು ಅಂತಾರಲ್ಲ, ನಾ ಒಪ್ಪೋದಿಲ್ಲ. ಅವನೇ ಅವಳನ್ನ ಕೊಂದುಹಾಕಿದ—ನಾ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡಿ ಹೇಳ್ತೀನೆ.

ಅಲ್ಲಿ, ಬಡಿದಿರುವ ಹಲಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಡಲಿದಂಥವನ್ನು ಕೀಳುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಎದ್ದು ದಾರಿಗನ ಕಡೆ ನಡೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಆದ್ರೆ, ಆ ಹೆಂಗಸು ಆಮೇಲೆ ಸೆರೆಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ಲಲ್ಲ, ಗೊತ್ತಿಲ್ವೆ ?

ದಾರಿಗ ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಮಾತು ಕೇಳಿ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೧೯

ಭಿಕ್ಷು ಹೇಳುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಥೆ

೨೧೪. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ—ದಾರಿಗ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರಲು ಭಿಕ್ಷು ಸಮೀಪಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಅಲ್ಲಿಂದ ಆಕೆ ಯಾವ್ದೋ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಳು ಅಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಪೋಲಿಸ್‌ನವರು ಅಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನ ಹಿಡಿದ್ರಂತೆ.

ಮ. ಕ—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ—ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಮಾತು ಮುಗಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಅದನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುವಂತೆ) ಸುಳ್ಳು ಅದು ! ೮

೨೧೫. ಸ ಚಿ.— ಮ. ಕ. ಎದುರಲ್ಲಿರಲು ಬೆಂಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ದಾರಿಗ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಮ. ಕ—ಸುಳ್ಳು ಅದು ! ಅವೆಲ್ಲಾ ಹಸೀ ಸುಳ್ಳು. ತಜೊಮರು ತಪ್ಪೊಪ್ಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ್ದು. ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕತೆ— ಎಲ್ಲಾ ಸುಳ್ಳು, ಬರೀ ಸುಳ್ಳು.

ದಾರಿಗ—ಹೌದಪ್ಪ. ಮನುಷ್ಯರು ಮನುಷ್ಯರೇ. ಹಾಗಂತ್ಲೇ ಅವರು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳ್ತಾರೆ.

ಆತ ಮತ್ತೊಂದು ಚೂರು ಹಲಗೆ ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸತ್ಯ ಹೇಳೋಕೇ ಬರೋಲ್ಲ. ತಮಗೆ ತಾವೇ ಕೂಡ ಸತ್ಯ ಹೇಳ್ಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಆಗೋಲ್ಲ.

ಭಿಕ್ಷು—ಅದೇನೋ ನಿಜ ಇರಬಹುದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಮನುಷ್ಯನ ನಿರ್ಬಲತೆ. ನಿರ್ಬಲನಾದ್ದಕ್ಕೇ ಮನುಷ್ಯ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳ ಬೇಕಾಗತ್ತೆ ; ಅದಕ್ಕೇ ಆತ ತನಗೆ ತಾನೇ ಮೋಸ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗತ್ತೆ.

ದಾರಿಗ—ಮತ್ತೆ ಶುರುವಾಯ್ತೊ ನಿಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣ ?

ದಾರಿಗ ತಿರುಗಿ ಈ ಕಡೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ೩೪

ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತು

೨೧೬. ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ, ಉರಿವ ಬೆಂಕಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಸುಳ್ಳಾದ್ರೂ ಸರೀನಪ್ಪ. ಕೇಳೋಕೆ ಖುಷಿಯಾಗಿದ್ರಾಯ್ತು .... ಹೋಗ್ಲಿ, ಅವಳೂ ಸೆರೆಮನೆಗೆ ಬಂದ್ಳು ಅಂತೀರಲ್ಲ, ಅವಳೇನು ಕತೆ ಹೇಳಿದ್ಲು ?

ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೨೧೭. ಮ ಚಿ — ಭಿಕ್ಷು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಆ ಡಕಾಯಿತ ಹೇಳಿದ್ನಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನೇ ಕತೆ ಅವಳದ್ದು.

ಆತ ಎದ್ದುಬಂದು, ಉಳಿದಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಕೂರುತ್ತಾನೆ (ಕೆಮರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ).

ಭಿಕ್ಷು—ಬೇರೇನೇ ಅಂದ್ರೆ ಪೂರ್ತಾ ಬೇರೇನೇ. ೧೦

೨೧೮. ಸ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು —ತಜೋಮರು. ಅವಳ ಶಕ್ತಿ ಸೊಕ್ಕು ಅಂತೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿದ್ನಲ್ಲ, ಅದೇನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ ನಂಗೆ. ತುಂಬಾ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿ ಕಂಡಳು. ಅವಳ ಬಗ್ಗೆ ಕರುಣೆ ಉಕ್ಕಿತು ನಂಗೆ. ೨೦



೨೧೯

೨೧೯. ದೂ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ, ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಹೆಣ್ಣು : ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ. ಕ. ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಸ್ತುಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿ ಮೃದುವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು, ಹೆಣ್ಣಿನ ಕತೆಯ ಈ ಭಾಗದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ, ೨೫೪ ನೇ ಚಿತ್ರಿಕೆ ತನಕ. ಅದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೆಲುವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉದ್ರಿಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಅಳುತ್ತ ಬಾಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಮೆಲ್ಲಗೆ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ೧೩

೨೨೦. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಹಾಗೆ ನನ್ನನ್ನ ಮೋಸ ಮಾಡಿದ್ಮೇಲೆ......ಆಮೇಲೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೆಸರಾಗಿರೋ ಡಕಾಯಿತ ತಜೋಮರು ಅಂದ್ರೆ ತಾನೇ ಅಂತ ಅಂದ್ಕೊಂಡ. ನನ್ನ ಗಂಡನ ಕಡೆ ತುಚ್ಛವಾಗಿ ನೋಡಿ ಛೇಡಿಸಿದ. ೩೮

೨೨೧. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು—ಮತ್ತೂ ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ನನ್ನ ಗಂಡನೀಗೆ ಎಂಥಾ ಹಿಂಸೆಯಾಗಿರಬೇಡ! ಆದ್ರೆ, ಅವನು ಒದ್ದಾಡಿದಷ್ಟೂ ಕಟ್ಟಿದ ಹಗ್ಗ ಬಿಗಿಯಾಗ್ತಿತ್ತು. ನೋಡಿ ನಂಗೆ ತಡಿಯೋಕಾಗ್ಲಿಲ್ಲ, ಏನು ಮಾಡ್ತಿದೇನೆ ಅನ್ನೋ ಅರಿವಿಲ್ದೆ ಅವನ ಕಡೆ ಓಡೋಕೆ ತೊಡಗಿದೆ. ೪೨

೨೨೨. ದೂ ಚಿ.— ಕೆಮರಾಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನಾಗಿ, ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡನ ಕಡೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ತಜೊ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಓಡಿ ಅವಳಿಗೆ ಮುಂದಾಗಿ, ಅವಳನ್ನು ಕೆಳಕ್ಕೆ ನೂಕಿ ಮರದ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೂರಿಸಿರುವ ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎದುರಿರುವ ಆತನ ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ೧೦

೨೨೩. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ತಿರುಗಿ ಸಮು.ನ ಕಡೆ ನೋಡಿ ಛೇಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಬಿಕ್ಕಳಿಸಿ ಅಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ತಜೊ. ಸಮು.ನ ಕಡೆ ಕೈಮಾಡಿ ಗಹಗಹಿಸುತ್ತ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ೭

೨೨೪. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮತ್ತೆ ನಿಂತು ಗಹಗಹಿಸುತ್ತ ಕುಣಿದಾಡಿ, ಅನಂತರ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೨೨೫. ದೂ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡನ ಹತ್ತಿರ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಅಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೭

೨೨೬. ದೂ ಚಿ.— ಕೆಮರಾ ಆಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ೫

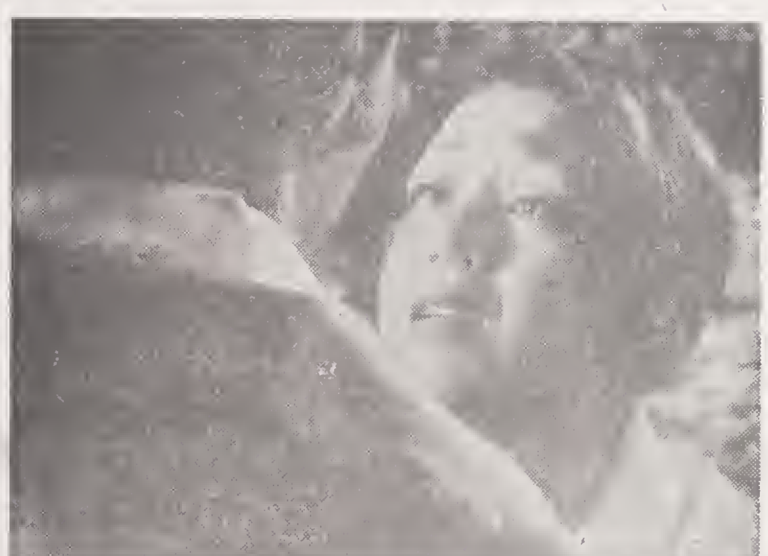
ಹೆಣ್ಣು ಹೇಳಿದ ಕಥೆ

ಸಮುರಾಯ್‌ಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ



೨೩೪

೨೩೫



೨೨೭. ಮ ಚಿ.— ಕೆಮೆರಾ ಮತ್ತೂ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ೭

೨೨೮. ಸ ಚಿ.— ಬಿಕ್ಕಳಿಸಿ ಅಳುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು, ಮೆಲ್ಲಗೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿ, ಎದೆಯೊಡೆದವಳಂತೆ ಗಂಡನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ೧೯

೨೨೯. ಸ ಚಿ.— ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಸಮು. ನೆಲವನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೨೩೦. (=೨೨೮) ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಆತನನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ೭

೨೩೧. ದೂ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆಕೆ ಧಾವಿಸಿ ಹೋಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಗಂಡನ ಮೇಲೆ ಧೊಪ್ಪನೆ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ೫

೨೩೨. ಸ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಹೆಗಲಮೇಲಿನಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆಕೆ ಆತನ ಎದೆಗೆ ಮುಖ ಕೊಟ್ಟು ಬಿಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಮುಖ ಎತ್ತಿ ನೋಡಿ ಸ್ತಂಭಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ೨೧

೨೩೩. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣಿನ ಹೆಗಲಮೇಲಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆತ ಆಕೆಯ ಕಡೆ ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಜುಗುಪ್ಸೆವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿಂದ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೨೩೪. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ. ಕ. ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. (ಚಿತ್ರ)

> ಹೆಣ್ಣು—ಈಗ್ಲೂ ನಂಗೆ ನೆನಪಿದೆ, ಅವನ ಆ ಕಣ್ಣು..... ಅದರಲ್ಲಿ ನಾ ಕಂಡಿದ್ದು ದುಃಖ ಅಲ್ಲ, ಕೋಪಾನೂ ಅಲ್ಲ, ಬದಲು, ಕ್ರೂರವಾದ ದ್ವೇಷ, ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ. ೩೬

೨೩೫. ಮ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಗಂಡನ ಹೆಗಲಿನಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಅವನ ಎದೆಗೆ ಆತುಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣು. ಮೆಲ್ಲಗೆ ಕೈ ಸಡಿಲಿಸಿಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ ; ಆತನನ್ನೇ ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ; ಮುಂದೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅತ್ತಿತ್ತ ಚಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. (ಹಾಗೇ ಕೆಮೆರಾ ಕೂಡ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ). (ಚಿತ್ರ)

> ಹೆಣ್ಣು—ಹಾಗೆ ನೋಡ್ಬೇಡ ನನ್ನ, ಬೇಡ ... ನನ್ನ ಹೊಡಿಯೋದಾದ್ರೆ ಹೊಡಿ, ಬೇಕಾದ್ರೆ ಕೊಂದೇಹಾಕು ....
> ಆದ್ರೆ ಹಾಗೆ ಮಾತ್ರ ನೋಡ್ಬೇಡ, ಬೇಡ್ಕೋತೇನೆ... ..... ೪೩

೨೩೬. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಕೈಗಳಿಂದ ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ. ೧೬

೨೩೭. ಅ ಸ ಚಿ.—ತಲೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆಕೆ ಬಿಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಿರಲು ದೇಹ ಕುಲುಕುತ್ತಿದೆ. ೩೨

೨೩೮. ಸ ಚಿ.—ತಟ್ಟನೆ ಆಕೆ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ, ಸುತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಎದ್ದೇಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ೪

೨೩೯. ದೂ ಚಿ.— ಆಕೆ ಮತ್ತು ಗಂಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರಲು, ಎದುರಲ್ಲಿ ತುದಿ ನೆಲಕ್ಕೂರಿ ನಿಂತಿರುವ ಭರ್ಜಿ ಕಾಣಿಸು

ತ್ತಿದೆ. ಆಕೆ ಮೇಲೆದ್ದು ಮುಂದೆ ಬಂದು ಭರ್ಜಿ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಗಂಡನ ಕಡೆ ಹೋಗಿ ಅವನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿರುವ ಹಗ್ಗಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ೧೩

೨೪೦. ಸ ಚಿ.— ಭರ್ಜಿ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುತ್ತಿದೆ. ೧

೨೪೧. ಮ ಚಿ.— ಗಂಡನ ಹೆಗಲ ಮೇಲಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಆಕೆ ಅವನಿಗೆ ಭರ್ಜಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಕೊಲ್ಲೋದಾದ್ರೆ ಕೊಂದುಬಿಡು, ಒಂದೇ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ, ಹುಂ. ಬೇಗ.

ಕೆಮರಾ ಆಕೆಯ ಮುಖದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. (ಸ ಚಿ.) ಮತ್ತು ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಗಂಡನ ಮುಖ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ ಇನ್ನೂ ಹಾಗೇ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨೯

೨೪೨. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಗಂಡನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ, ಎದ್ದು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ೬

೨೪೩. ಮ ಚಿ.— ಆಕೆ ಹಿಂದೆಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಂತೆ ಕೆಮರಾ ಆಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಬೇಡ, ಬೇಡಿಕೋತೇನೆ ....ಬೇಡ.

ಆಕೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಕೈಯೆತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ಬಿಗಿ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭರ್ಜಿ ಹಾಗೇ ಇದೆ. (ಚಿತ್ರ) ೬

೨೪೪. ಸ ಚಿ.— ಗಂಡನ ಅದೇ ಕ್ರೂರ ನಿಶ್ಚಲ ಮುಖ.

ಹೆಣ್ಣು—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಬೇಡ, ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಕಡೆ ನೋಡ್ಬೇಡ. ೧

೨೪೫. ಸ ಚಿ.— ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿ ಮುಂದುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆಕೆ ಪುನಃ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಬೇಡ.......... ೭

೨೪೬. (=೨೪೪) ಸ ಚಿ.— ಗಂಡ ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಹೆಣ್ಣು ಬಿಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೧

೨೪೭. (=೨೪೫) ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಅಳುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೩

೨೪೮. (=೨೪೪) ಸ ಚಿ.— ಗಂಡ ಹಾಗೇ ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧

೨೪೯. (=೨೪೫) ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಆ ನೋವಿನ ನಡಿಗೆಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೆಮರಾ ಆಕೆಯನ್ನು ಅದ್ಮಘ ಚಲನೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿಯಿದ್ದದ್ದೂ ಅರಿವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತಿದೆ. ಆಕೆಯ ಹತಾಶೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ೭

೨೫೦. (=೨೪೪) ಸ ಚಿ.— ಗಂಡ ಹಾಗೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧

೨೫೧. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಪೂರ್ತಾ ಹತಾಶಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಚೂಪು ತುದಿ ಮುಂದೆ



೨೪೩

ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ


೨೫೨

ಮಾಡಿ ಹಿಡಿದ ಭರ್ಜಿಯ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲ. ಕೆಮೆರಾ ಆಕೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಗಂಡನ ಕಡೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ತಟ್ಟನೆ ಆಕೆ ಧಾವಿಸಿ, ದೃಶ್ಯ ದಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ೨೧

೨೫೨. (=೨೩೪) ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. (ಚಿತ್ರ)
ಹೆಣ್ಣು— ನಾ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದೆ. ಆಮೇಲೆ ಕಣ್ಣುಬಿಟ್ಟಾಗ ಸುತ್ತಾ ನೋಡ್ದೆ. ನೋಡಿದ್ರೆ. ನನ್ನ ಗಂಡನ ಎದೇಲಿ ಭರ್ಜಿ ಚುಚ್ಕೊಂಡಿತ್ತು. (ಮತ್ತೆ ಅಳತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ.) ಏನು ಮಾಡ್ಬೇಕು ಅಂತ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾಡು ಬಿದ್ದು ಓಡೋಕೆ ತೊಡಗಿದೆ ಅಂತ ಕಾಣತ್ತೆ—ನೆನಪಿಲ್ಲ ಸರಿಯಾಗಿ. ಅಂತೂ ಕೊನೇಗೆ ಒಂದು ಕೊಳದ ಹತ್ತಿರ ಬಂದಿದ್ದೆ. ೧೦೫

೨೫೩. ದೂ ಚಿ.— ವಿಶಾಲವಾದ ಒಂದು ಕೊಳ. ಇಳಿಬಿಸಿಲಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಗೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಿರುಸಾದ ತಂಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ.
ಹೆಣ್ಣು—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ಆ ಬೆಟ್ಟದ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ...... ೫

೨೫೪. (=೨೩೪) ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು.
ಹೆಣ್ಣು—ನಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾರಿದೆ. ಸಾಯಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಆದ್ರೆ, ಆಗ್ಲಿಲ್ಲ. (ಬಿಕ್ಕುವಳು) ನನ್ನಂಥ ಅಸಹಾಯಕ ಬಡ ಹೆಣ್ಣು ಏನು ಮಾಡೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ?!
ಆಕೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ, ೫೦

ಭಾಗ—ಮೂರು

೨೫೫. ಸ ಚಿ.— ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಮಳೆ ಧಾರಾಕಾರ ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ.
ಮಳೆಯ ಘೋರ್ಗರೆತ.
ಮೆಟ್ಟಿಲ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೂವರು ಕೂತಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ದಾರಿಗ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ, ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಬೇಸರದಿಂದ ಆ ಕಡೆ ಉಗುಳುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತೆ ಉಳಿದಿಬ್ಬರ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೨೩

೨೫೬. ಮ ಚಿ.— ಆತ ನಡೆದು ಬೆಂಕಿಯ ಹತ್ತಿರ ಕೂತ ಉಳಿದಿಬ್ಬರನ್ನು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)
ದಾರಿಗ—ಏನೋಪ್ಪ, ನಂಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಮತ್ತೂ ಗೊಂದಲ ಆಗ್ತದೆ.

ಆತ ಕೂರುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಹೆಂಗಸ್ರು ಕಷ್ಟ, ಕಣ್ಣೀರಲ್ಲೇ ಸೆಳೆದುಬಿಡ್ತಾರೆ, ತಮಗೂ ಮೋಸ ಮಾಡ್ಕೋತಾರೆ. ಅವಳು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನ ನಂಬಿದ್ರೆ, ನಂಗೆ....... ನಂಗಂತೂ ತಲೆ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗ್ತದೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಆದ್ರೆ, ಅವಳ ಗಂಡನ ಕಥೆ ಪ್ರಕಾರ.........

ದಾರಿಗ—ಸತ್ತೋಗಿದಾನಲ್ಲ, ಅವನೇನು ಕತೆ ಹೇಳ್ತಾನೆ ?

ಭಿಕ್ಷು—ಪ್ರೇತವಾಗಿ ಮೈಮೇಲೆ ಬಂದು ಮಾತಾಡಿದ.

ಮ. ಕ.— ಸುಳ್ಳು.

ಮ. ಕ. ಎದ್ದು ಕೆಮೆರಾ ಕಡೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಮ. ಕ— ಅವನ ಕತೆ ಪೂರಾ ಸುಳ್ಳು.

ಭಿಕ್ಷು—ಸತ್ತೋರು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ. ೪೬

೨೫೭. ಸ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಾರಿಗ ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ದಾರಿಗ—ಸರಿ, ಭಿಕ್ಷುಗಳೆ, ಅವ್ರು ಯಾಕೆ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ?

ಭಿಕ್ಷು—ಹೇಳ್ಬಾರದಪ್ಪ. ಮನುಷ್ಯರು ಸತ್ತಮೇಲೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟವರು ಅಂತ ನಾ ನಂಬೋದಿಲ್ಲ, ನಂಬಬಾರದು. ೭

೨೫೮. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ, ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ದಾರಿಗ.

ದಾರಿಗ—ಸರಿ, ಅದಕ್ಕೆ ನನ್ನ ತಕರಾರಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ನೋಡಿ, ಇವತ್ತಿನ ದಿನ ಯಾರು ತಾನೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿದಾರ ? ಎಲ್ರೂ ತಮಗೆ ಬೇಡ ಅಂತ ಕಂಡಿದ್ದನ್ನ ಮರೆತುಬಿಡ್ಬೇಕು ಅಂತ ಪ್ರಯತ್ನಿಸ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕತೆ ಕಟ್ತಾರೆ. ಸುಲಭದ ದಾರಿ ನೋಡಿ, ಅದು.

ಹಲ್ಲುಕಿರಿದು ನಗುತ್ತ, ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಹಣ್ಣಿನ ಚೂರನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ತಿನ್ನತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಭಾರೀ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಹೋಗ್ಲಿ ಬಿಡಿ. ಆ ಸತ್ತ ಮನುಷ್ಯ ಏನು ಕತೆ ಹೇಳ್ದ ? ಹೇಳಿ, ಕೇಳೋಣ. ೩೧

೨೫೯. ದೂ ಚಿ.— ರಾಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಭಾರೀ ತೊಲೆ ಮತ್ತು ಮುಚ್ಚಿಗೆ, ಒಮ್ಮೆ ತಟ್ಟನೆ ಕೊರೈಸಿದ ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ೧

೨೬೦. ದೂ ಚಿ.— ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ, ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಕೂತಿರುವ ಆ ಮೂವರೂ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ.

ಗುಡುಗು ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ. ೩

೨೬೧. ಮ ಚಿ.— ಗೇಟ್‌ನ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ. ನೆಲಕ್ಕೆ ಉರುಳಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮಳೆ ಮತ್ತೂ ಜೋರಾಗಿ ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ. ನೀರು ಹಳ್ಳವಾಗಿ. ನೆಲಕ್ಕುರುಳಿದ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಆಚೆಯೀಚೆ, ರಭಸದಿಂದ ಧಾವಿಸಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ. ೩

ಮತ್ತೆ ರಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್



೨೬೨

೨೬೪

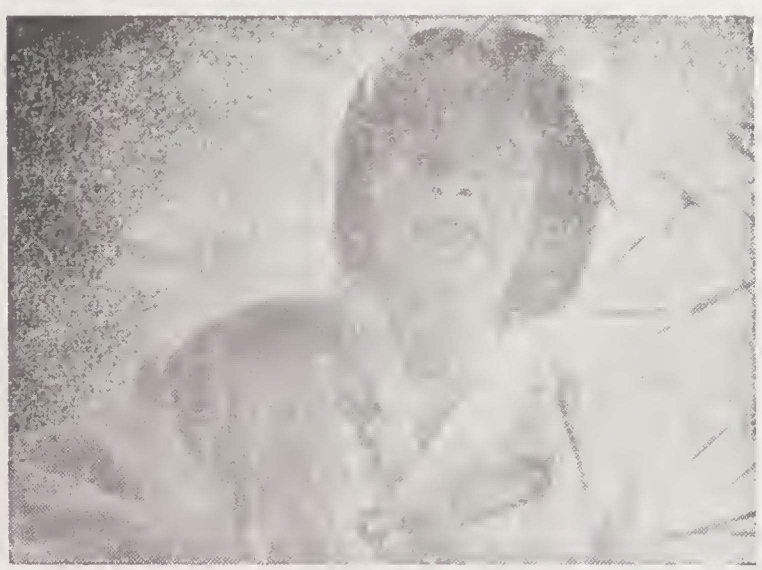




೨೬೫

ಸತ್ತ ಸಮುರಾಯ್ 'ಪಾತ್ರಿ'ಯ
ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ತನ್ನ ಕಥೆ

೨೬೮



೨೬೨. ಸ ಚಿ.— ಅದೇ ಪ್ರತಿಮೆ. (ಚಿತ್ರ) ೨

೨೬೩. ಸ ಚಿ.— ಒಂದು ಗಂಟೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೈ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ದೃಶ್ಯ, ಮತ್ತೆ ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳ. ೧

೨೬೪. ಮ ಚಿ.— 'ಪಾತ್ರಿ'ಯಾಗಿರುವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಗಂಟೆ ಬಾರಿಸುತ್ತ ಉನ್ಮತ್ತಳಂತೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಕೂದಲು ಮತ್ತು ವಸ್ತ್ರ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಗಂಟೆ ಗಣಗುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಗಾಳಿ ಮೊರೆಯುತ್ತದೆ ; ಈ ಲೋಕದ್ದಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುವಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೆಲುವಾದ ಢಕ್ಕೆಯ ಬಡಿತ. ಈ ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲ ೨೭೩ ನೇ ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ತನಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ೩

೨೬೫. ದೂ ಚಿ.— ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಇಟ್ಟಿರುವ ಅಗ್ನಿಕುಂಡವನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತ ಪಾತ್ರಿ ಗಂಟೆ ಬಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮ. ಕ. ಮತ್ತು ಭಿಕ್ಷು ಮೊಳಕಾಲೂರಿ ಕೂತದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರ) ೫

೨೬೬. (=೨೬೩) ಸ ಚಿ.— ಗಂಟೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೈ. ೧

೨೬೭. ಮ ಚಿ.— ಪಾತ್ರಿ ಕಾಲು ನಡುಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮಿಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ; ಆಮೇಲೆ ತಲೆತಿರುಗುತ್ತಿರುವಂತೆ, ವೃತ್ತವೃತ್ತವಾಗಿ ಸುತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ತಟ್ಟನೆ, ಕಲ್ಲಾಗಿ ನಿಶ್ಚಲ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ೧೧

೨೬೮. ಸ ಚಿ.— ಪಾತ್ರಿ ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣ 'ಪರವಶ'ಳಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. (ಚಿತ್ರ) ೩

೨೬೯. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆಯ ಕೈಯಿಂದ ಗಂಟೆ ಜಾರಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ೧

೨೭೦. (=೨೬೮) ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಗಿ ತಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧

೨೭೧. ದೂ ಚಿ.— ಆಕೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಧಾವಿಸಿ ಬಾಯಿತೆರೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಕಣ್ಣುಗಳು ಹುಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಈಗ, ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆಕೆಯ ತುಟಿ ಕಂಪಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ, ಸತ್ತ ಮನುಷ್ಯನ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಸತ್ತವನ ಧ್ವನಿ, ಎಲ್ಲೋ ಆಳದಿಂದೆನ್ನುವಂತೆ) ನಾನೀಗ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ : ಕಾಳಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಥಾ ಕತ್ತಲೆಯ ನರಕಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನ ತಳ್ಳಿದವರು ನಾಶವಾಗಿಹೋಗಲಿ !

ಪಾತ್ರಿ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ. ೨೭

೨೭೨. ಮ ಚಿ.— ಪಾತ್ರಿ ಅಗ್ನಿಕುಂಡದ ಹಿಂದೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ ; ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದವರಂತೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ೧೫

೨೭೩. ಮ ಚಿ.— ಆಕೆ ಈಗ ನೆಟ್ಟಗೆ ಕೂತಿದ್ದಾಳೆ. ಕೆಮೆರಾ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. (ಅ ಸ ಚಿ.) ಆಕೆಯ ಬಾಯಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ, ಗಾಳಿಯ ಮೊರೆತವನ್ನು ಮೀರಿ ಧ್ವನಿ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿ—ಆ ಡಕಾಯಿತ ನನ್ನ ಪೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆ ಪಲ್ಲೆ ನಡೆಸಿ, ಆಮೇಲೆ ಅವಳ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕೂತು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ. (ತಟ್ಟನೆ ಮೌನ.) ೨೭

೨೭೪. ದೂ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಚಾರ ನಡೆದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ, ಡಕಾಯಿತ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆಯ ತೋಳು ಮುಟ್ಟಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿಯ ಬಾಯಿಂದ ಕತೆ ಹೊರಬೀಳುತ್ತಿರುವಂತೆ. ೩೦೫ ನೇ ಚಿತ್ರಿಕೆ ತನಕ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ವಿಷಾದದ ವಸ್ತು ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಅವಳು ಎಲೆ ರಾಶಿ ಮೇಲೆ ಕೂತುಕೊಂಡಿದ್ಲು. ಕೆಳಗೆ ಶೂನ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುತಿದ್ಲು. ಆ ಡಕಾಯಿತ ಗುಳ್ಳೇನರಿ ಹಾಗಿದ್ದ.........

ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು. ಹೆಣ್ಣು–ಡಕಾಯಿತರ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಗ್ಗದಿಂದ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಕೂತ ಸಮುರಾಯ್‌ನನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿ— (ಹೊರಗಿಂದ) ಅವಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ—ನೋಡು. ನಾ ಮುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ನೀ ನಿನ್ನ ಗಂಡನ ಜೊತೆ ಬಾಳೋಕಾಗೋದಿಲ್ಲ—ಅಂತ ; ಹಾಗೆ ನಿನ್ನ ಗಂಡನ ಜೊತೆ ಅವಮಾನದಿಂದ ಬಾಳೋದಕ್ಕಿಂತ ನನ್ನ ಜೊತೆ ಬರಬಾರದಾ —ಅಂತ ಕೇಳಿದ ; ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಭಾರೀ ಪ್ರೀತಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೀಗೆ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಿದೆ—ಅಂತ ಹೇಳಿದ.

ಈಗ, ಸಮು. ಅವರ ಕಡೆ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ೨೮

೨೭೫. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು. ತಜೊ.ನ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಿ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೋ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಕನಸು ತುಂಬಿದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಇವಳು ಅವನ ಕಡೆ ನೋಡಿದ್ಲು. ಅವಳ ಮುಖ ಮೃದುವಾಗಿತ್ತು. ಕಣ್ಣು ಮಸುಕಾಗಿದ್ವು. ೮

೨೭೬. (=೨೭೩ ರ ಕೊನೆ) ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ.

ಧ್ವನಿ—ನಮ್ಮ ಇಡೀ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ, ಯಾವತ್ತೂ ಕೂಡ, ಅವಳು ಅಷ್ಟು ಚಂದ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ೬

೨೭೭. ಸ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಕೂತಿರುವ ಸಮು. ಆತ ಒಮ್ಮೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಮತ್ತೆ, ಆ ನನ್ನ ಚಂದದ ಹೆಂಡತಿ, ತನ್ನ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ಗಂಡನ ಎದುರು. ಡಕಾಯಿತನಿಗೆ ಏನಂತ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಳು—ಗೊತ್ತಾ ? ೧೭

೨೭೮. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗು, ನಿನ್ನ ಜೊತೇನೇ ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗು, ಬರ್ತೇನೆ. ೧೧

೨೭೯. ಸ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ, ಮೆಲ್ಲಗೆ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಕೂದಲು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತಟಪಟಿಸುತ್ತದೆ.



೨೭೦

ತನ್ನೊಡನೆ ಬರಲು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಡಕಾಯಿತನ ಆಹ್ವಾನ ; ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಸೆಗಣ್ಣುಗಳು

ಧ್ವನಿ—(ಏರಿಳಿಯುತ್ತ) ಹಾಗಂತ ಹೇಳಿದ್ಲು......

ಪಾತ್ರಿ ಮುಖ ಅತ್ತ ತಿರುಗಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಧ್ವನಿ—ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವಳು ಮಾಡಿದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ರೆ ಈಗ ನಾ ಇಂಥಾ ಕತ್ತಲು ಕೂಪದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಕೊಳೀತಿರಲಿಲ್ಲ ೧೫

ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರಚೋದನೆ

೨೮೦. ಮ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ—ಬಂಧಿತ ಸಮು.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ತಜೊ. ಈತನ ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ದೃಶ್ಯದ ಹೊರಗೆ ನಡೆದು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೧೦

೨೮೧. ಸ ಚಿ.— ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತಜೊ.ನನ್ನು ಹೆಣ್ಣು ಜಗ್ಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೨

೨೮೨. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡನ ಕಡೆ ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಅವನನ್ನ ಕೊಂದುಬಿಡು. ಅವನು ಬದುಕಿರೋ ತನಕ ನಾ ನಿನ್ನ ಜೊತೆ ಬರೋಹಾಗಿಲ್ಲ.

ಅವನನ್ನು ಗೆಂಚುಹಿಡಿದು, ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತ—

ಹೆಣ್ಣು—ಕೊಲ್ಲು ಅವನನ್ನ. ೧೨

೨೮೩. ಮ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ. ಗಾಳಿ ರಭಸದಿಂದ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ.

ಧ್ವನಿ—ಈಗಲೂ ಆ ಮಾತುಗಳು ಕಿವೀಲಿ ಮೊರೀತಿವೆ.

ಪಾತ್ರಿ ಮಂಡಿಯಮೇಲೆ ಚಕ್ರಾಕಾರ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಧ್ವನಿ—ಅವರು ನನ್ನನ್ನ ಈ ಕತ್ತಲಕೂಪದ ಆಳಕ್ಕೆ ದೂಪ್ತಾ ಇದಾರೆ.' ಇಂಥಾ ನಿಷ್ಕರುಣದ ನುಡಿ ಯಾರಾದ್ರೂ ಯಾವತ್ತಾದ್ರೂ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟಾ ? ಆ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಅಂಥಾ ಡಕಾಯಿತನಿಗೆ ಕೂಡ ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗಿಹೋಯ್ತು. ೨೫

೨೮೪



೨೮೪. ಅ ಸ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ—ಹೆಣ್ಣು ತಜೊ.ನ ಭುಜಕ್ಕೆ ಜೋತಿದ್ದಾಳೆ. ಉಗುರುಗಳು ಅವನ ಭುಜದಲ್ಲಿ ಊರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಹೆಣ್ಣು—ಕೊಲ್ಲು ಅವನನ್ನ. ೭

೨೮೫. ದೂ ಚಿ.— ಬಂಧಿತ ಸಮು.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಗಂಡನ ಕಡೆ ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಕೊಲ್ಲು ಅವನನ್ನ, ಕೊಲ್ಲು ಅವನನ್ನ. ೧೦

೨೮೬. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಆತನ ದೃಷ್ಟಿ ಕಂಡು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ೮

೨೮೭ (=೨೮೫) ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ದೂಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨

೨೮೮. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ತಜೊ. ಅವಳ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕಾಲನ್ನಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ೩

೨೮೯. ಸ ಚಿ.— ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ತಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ತೂನೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ತುಟಿ ಮುಚ್ಚಿರುವಂತೆಯೇ—

ತಜೊಮರುಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ

ಸತ್ತ ಸಮು.ನ ನಗು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ೫

೨೯೦ (=೨೮೫) ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹಾಗೇ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು ನಿಂತು, ಸಮು.ನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಈ ಹೆಣ್ಣನ್ನ ಏನು ಮಾಡ್ಲಿ, ಹೇಳು—ಕೊಲ್ಲಲೋ

ಅಥವಾ ಉಳಿಸ್ಲೊ ? ಹುಂ, ಯಾವ್ದು ಅಂತ ತಲೆ ಆಡಿಸು.

ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸಿ ಸಮು.ನನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಈ ಮಾತು ಕೇಳಿದ್ನಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಡಕಾಯಿತನ್ನ ಕ್ಷಮಿಸಿಬಿಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸ್ತು. ೨೭

೨೯೧. ದೂ ಚಿ.— ಸಮು. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಲು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ.

ತಜೊ—ಏನು ಮಾಡೋದು ಹೇಳು—ಇವಳನ್ನ ಕೊಲ್ಲೋದೋ ಇಲ್ಲಾ ಬಿಟ್ಬಿಡೋದೋ ?

ತಜೊ. ಗಂಡನ ಕಡೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಗಿದೆದ್ದು ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ತಜೊ. ತಿರುಗಿ ಅವಳನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಇಬ್ಬರೂ ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಆಕೆ ಕಿರುಚುವುದು ಕ್ರಮೇಣ ಕಾಡಿನ ನೀರವದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ೧೮

ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಲಾಯನ

೨೯೨. ದೂ ಚಿ.— ಸಮು. ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಹಾಗೇ, ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಕೂಡ ಮಾಡದೆ, ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ೯

೨೯೩. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ೬

೨೯೪. ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ೪

೨೯೫. ದೂ ಚಿ.— ಹಾಸಿಬಿದ್ದಿರುವ ಒಣ ಎಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಜೆಯ ಕಿರಣಗಳು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿವೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ...... ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಅಂತೂ ನಂಗೆ ತಿಳೀದು....... ೫

೨೯೬. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಆಚೆ ಬದಿಯಿಂದ ತಜೊ. ದಪದಪ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇಸರದಿಂದ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಅಚೀಚೆ ಪೊದೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಾಟಿಯೇಟೆಯುತ್ತ. ಸಮು.ನ ಕಡೆ ನಡೆದುಬರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಳಕ್ಕೆ ನೋಡುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ೨೭

೨೯೭. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ತಜೊ. ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಸಮು.ನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ ಹಗ್ಗಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಸರಿ. ಅವಳು ತೊಲಗಿದ್ಲು. ಈಗ ಅವಳ ಮಾತು ನನ್ನ ಕೊರೀತಿದೆ.

ತಜೊ. ತಿರುಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಆತನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಅನಂತರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಆಕಾಶದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೪೫

ತಜೊಮರು ನಿರ್ಗಮನ

೨೯೮. ದೂ ಚಿ.— ಕೊಂಬೆ–ಎಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಆಕಾಶ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ಆಗ, ಎಲ್ಲಾ ಶಾಂತವಾಗಿತ್ತು. ೪

೨೯೯. ಮ ಚಿ.— ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಎಲೆಗಳು ಹರಡಿಬಿದ್ದಿವೆ.

ಧ್ವನಿ—(ಹೊರಗಿಂದ) ನಂಗೆ ಯಾರೋ ಅಳೋದು ಕೇಳಿಸ್ತು.

ಒಣ ಎಲೆಗಳಿಂದ ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಾಗುತ್ತ, ಸಮು.ನನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಗಾಳಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಅಲುಗುತ್ತಿರುವಂಥ ಧ್ವನಿ. ೧೧

೩೦೦. ಸ ಚಿ.— ಅಳುತ್ತಿರುವ ಸಮು. ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಆತ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಸಂಕಟದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ) ; ಹೋಗಿ ಒಂದು ಮರಕ್ಕೆ ತಲೆ ಆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಮು. ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ಮೆಲು ಸದ್ದು. ೩೯

೩೦೧. ಸ ಚಿ.— ಮರಕ್ಕೆ ತಲೆ ಆನಿಸಿಕೊಂಡು ದುಃಖದಿಂದ ಬಿಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಸಮು. ಆಮೇಲೆ, ಆತ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಅನುಸರಣ) ಥಟ್ಟನೆ ನಿಂತು ನೆಲದ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ೨೮

೩೦೨. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ. ಆತನ ಎದುರಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆತ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಬುಡಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ : ಆ ಭರ್ಜಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಅದನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ, ಹಿಂದೆ ತಿರುಗಿ ಕೆಮೆರಾ ಕಡೆ ನಡೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೩೨

೩೦೩. ದೂ ಚಿ.— ಆತ ನಡೆದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಕೈಸಿಲುಕಿನ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಕಟುಕನಂತೆ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಚುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೧೬

೩೦೪. ಮ ಚಿ.— ಅಲ್ಲಿ ಸಮು. ಕುಸಿಯತೊಡಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿತೋ ಎಂದು ಕಾಣುವಂತೆ ಸೆರೆಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿದುಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ. ಕ. ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರಿ ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಸತ್ತಂತಿದ್ದು ಅನಂತರ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಎದ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ೨೧

ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ

೩೦೫. ಸ ಚಿ.— ಪಾತ್ರಿ.

ಧ್ವನಿ—ಎಲ್ಲಾ ಶಾಂತವಾಗಿತ್ತು—ಎಂಥ ಶಾಂತಿ ಅನ್ನಿ ! ಕತ್ತಲು ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ್ತು. ನನ್ನನ್ನ ಏನೋ ಮಂಜು ಕವೀತಿರೋ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಯ್ತು. ಆ ನಿಶ್ಶಬ್ದತೇಲಿ ನಾನು ಸ್ತಬ್ಧ ಬಿದ್ದಿದ್ದೆ. ಆಗ ಯಾರೋ ಮೆಲ್ಲಗೆ, ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಹತ್ತಿರ ಬರ್‍ತಿರೋ ಹಾಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಯಾರೋ ಏನೋ.. ಬಂದು ಕೈಹಾಕಿ ಭರ್ಜಿಯನ್ನ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಎಳೆದ್ಕೊಂಡ್ರು.......

ಪಾತ್ರಿ ಮುಂದೆ ಬಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ.

ಸಂಗೀತ ಒಮ್ಮೆ ಉಕ್ಕಿಮೊರೆದು. ಕ್ಷಯಿಸುತ್ತದೆ. ೫೯

೩೦೬. ದೂ ಚಿ.— ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ. ಬೆಂಕಿಯ ಬುಡಕ್ಕೆ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ದಾರಿಗ ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ಮ.ಕ. ಶತಪಥ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಹಾಗೇ ಕೆಮೆರಾ ಆಚೀಚೆ ಲಾಳ ತಿರುಗುತ್ತಿದೆ.) ೧೮

೩೦೭. ಮ ಚಿ.— ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶತಪಥ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುವ ಮ.ಕ. ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ, ಉಳಿದಿಬ್ಬರ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ.

ಮ.ಕ—ಅಲ್ಲ, ಅದು ಸುಳ್ಳು. ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭರ್ಜೀನೂ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಸತ್ತದ್ದು ಕತ್ತೀಲಿ.

ದಾರಿಗ ಬೆಂಕಿ ಕುದುರುತ್ತಿದ್ದವನು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಮ.ಕ. ತುಂಬ ಉದ್ವೇಗಗೊಂಡು ಮತ್ತೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಗ ಎದ್ದು ಅವನ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ಆತನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ೪೦

೩೦೮. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ದಾರಿಗ ಮ.ಕ.ನ ಬದಿಗೆ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)

ದಾರಿಗ—ಈಗೇನೋ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಹೊರಡ್ತಿದೆ. ಹಾಗಾದ್ರೆ ನೀನು ಪೂರ್ತಾ ನೋಡಿರ್ಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ನೀ ಯಾಕೆ ಹೋಗಿ ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಹೇಳ್ಲಿಲ್ಲ ?

ಮ.ಕ—ನಾ ಯಾಕೆ ಸಿಕ್ಕಹಾಕ್ಕೊಳ್ಳಿ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತು.

ದಾರಿಗ—ಹೋಗ್ಲಿ, ಈಗಾದ್ರೂ ಹೇಳ್ತಿದೀಯಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಹೇಳು. ಹಾಗಾದ್ರೆ—ಎಲ್ಲಾ ಹೇಳಿದ ಕತೇಗಿಂತ ನಿಮ್ದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇರೋ ಹಾಗೆ ಕಾಣ್ತಿದೆ. ೨.೨

೩೦೯. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ಅವರಿಬ್ಬರು ಹಿಂದಕ್ಕಿರಲು ಭಿಕ್ಷು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಬೇಡ, ನಂಗೆ ಕೇಳೋದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತೂ ಭಯಂಕರ ಕತೆ ಕೇಳ್ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ.

ದಾರಿಗ ಎದ್ದು ಭಿಕ್ಷುವಿನ ಕಡೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—(ಭಿಕ್ಷುವಿಗೆ) ಅಯ್ಯೋ. ಇಂಥಾ ಕತೆ ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಿಡಿ. ನಾ ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಗೇಟಿನ ಹತ್ತಿರ ಕೋಟೆಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ದೆವ್ವಗಳು ವಾಸಮಾಡ್ತಿದ್ವಂತೆ. ಆದ್ರೆ, ಈಗ ಎಲ್ಲ ಓಡಿಹೋಗಿದಾವೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮಾಡ್ತಿರೋದನ್ನ ಕಂಡು ಅವಕ್ಕೂ ಭಯ ಹುಟ್ತಂತೆ.

ಆತ ಮತ್ತೆ ಮ. ಕ.ನ ಕಡೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ೧೭

೩೧೦. ಸ ಚಿ.— ಮ. ಕ. ಮತ್ತು ದಾರಿಗ.

ದಾರಿಗ—ಹೇಳು, ನಿಂಗೆ ಎಲ್ಲೀತನಕ ಗೊತ್ತು ಈ ಕತೆ ?

ಮ. ಕ—ನಾನು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ಕಂಡೆ .....

ದಾರಿಗ—ಅದಾಯ್ತಲ್ಲ ಹೇಳಿ.

ಮ. ಕ—ಆಮೇಲೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಒಂದು ಹತ್ತು ಮಾರು ನಡೆದೆ. ಯಾವ್ದೋ ಹೆಣ್ಣು ಅಳ್ತಿರೋದು ಕೇಳಿಸ್ತು. ಒಂದು ಪೊದೆ ಹಿಂದೆ ನಿಂತ್ಕೊಂಡು ನೋಡ್ದೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ್ನ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿರೋದು ಕಾಣಿಸ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು ಅಳ್ತಾ ಇದ್ಲು. ಮತ್ತು – ಅಲ್ಲಿ ತಜೋಮರುನೂ ಇದ್ದ.

ದಾರಿಗ—ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆ. ಹಾಗಾದ್ರೆ ಆಗ. ಹೆಣ ಸಿಕ್ತು ಅಂದ್ರಲ್ಲ ಅದು ಸುಳ್ಳು ಅಂತಾಯ್ತು.

ಭಾಗ—ನಾಲ್ಕು



೩೦೮

ಮತ್ತೆ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್

ಮರಕಡಿಯುವವನು ಹೇಳುವ ಕಥೆ

ಮ. ಕ—ನಂಗೆ ಸಿಗಹಾಕಿಕೊಳ್ಳೊಕೆ ಇಷ್ಟ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ.
ದಾರಿಗ—ಆಗ್ಲಿ ಬಿಡು. ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೇಳು. ತಜೋಮರು ಏನು ಮಾಡ್ತಿದ್ದ ?
ಮ. ಕ—ಅವನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಎದ್ರು ಮೊಳಕಾಲೂರಿ ಕೂತ್ಕೊಂಡಿದ್ದ, ಕ್ಷಮಿಸು ಅಂತ ಅವಳ್ನ ಬೇಡ್ಕೋತಿದ್ದಾಂತ ಕಾಣ್ಸತ್ತೆ. ೫೭

೩೧೧. ಮ ಚಿ.— ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ—ಸಮು. ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರಲು, ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಳಿ ಬಾಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆ ಬಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.
ಮ. ಕ.ನ ಕಥೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಡಿನ ಸಹಜ ಸಪ್ಪಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಗಾಗ ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ.
ತಜೊ—(ಹೆಣ್ಣಿಗೆ) ಇಲ್ಲೀತನಕ, ನಂಗೆ ಏನೇ ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಮಾಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸಿದ್ರೂ ಮಾಡಿಬಿಡ್ತಿದ್ದೆ. ನಂಗೆ ಬೇಕಾಗಿ ಮಾಡೋದು ಅಂದ್ರೆ, ಅದು ನಂಗೆ ಒಳ್ಳೇದೇ. ಆದ್ರೆ, ಇವತ್ತಿಂದು ಬೇರೆ. ನಾ ನಿನ್ನ ಪಡದಾಯ್ತು. ಆದ್ರೂ, ಈಗ ನೀನು ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸ್ತಿದೆ— ಬೇಯ್ತಾ ಇದೇನೆ. ನಡಿ ನನ್ನ ಜತೇಗೆ. ನೀ ಇಷ್ಟಪಡೋದಾದ್ರೆ ನಾ ನಿನ್ನ ಮದ್ವೆ ಮಾಡ್ಕೋತೇನೆ. ಇಕಾ.. ... (ತಲೆ ಬಾಗುತ್ತಾನೆ.) ನಾನು ತಜೊಮರು. ಹೆಸರಾದ ಡಕಾಯಿತ ; ಮಿಯಾಕೊದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಗೊತ್ತು. ಅಂಥೋನು ಈಗ, ನಿನ್ನ ಎದುರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿ ಊರಿ ಕೂತಿದೇನೆ. ೩೮

೩೧೨



೩೧೨. ಮ ಚಿ.— ಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ತಜೊ. ಅವಳ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಸಂತೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ)
ತಜೊ—ನೀ ಬೇಡ ಅಂದ್ರೆ, ನಾ ಈ ಡಕಾಯಿತೀನ ಕೂಡ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡ್ತೇನೆ. ಈಗ್ಲೇ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಹಣ ಅಡಗಿಸಿ ಇಟ್ಟಿದೇನೆ. ನೀ ಸುಖವಾಗಿ ಬದುಕಬಹುದು. ಒಂದು ವೇಳೆ, ಹಿಂಗೆ ನಾ ಕದಿಯೋದು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದಿದ್ರೆ, ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ದುಡೀತೇನೆ. ಬೇಕಾದ್ರೆ ರಸ್ತೇಲಿ ಸಾಮಾನು ಮಾರ್ತಾ ತಿರಗ್ತೇನೆ. ನಿನ್ನನ್ನ ಸುಖವಾಗಿಡ್ತೇನೆ. ನೀ ನನ್ನ ಜತೆ ಬರೋದಾದ್ರೆ, ನನ್ನ ಮದ್ವೆಯಾಗೋದಾದ್ರೆ—ನಿನ್ನನ್ನ ಸಂತೋಷವಾಗಿಡೋಕೆ ಏನು ಬೇಕಾದ್ರೂ ಮಾಡ್ತೇನೆ.
ಆಕೆ ಮತ್ತೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅಳತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ೨೭

೩೧೩. (=೩೧೧) ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಆಕೆಯನ್ನು ಪುಸಲಾಯಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.
ತಜೊ—ಒಪ್ಪು. ಆಗ್ಲಿ ಅನ್ನು. ನೀ ಒಪ್ಪದಿದ್ರೆ ನಾ ನಿನ್ನನ್ನ ಕೊಲ್ಬೇಕಾಗತ್ತೆ. ೧೩

೩೧೪. ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹತಾಶನಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.
ತಜೊ—ಅಳ್ಬೇಡ, ಹೇಳು. ನೀ ನನ್ನ ಹೆಂಡ್ತಿ ಆಗ್ತೇನೆ ಅಂತ ಹೇಳು.
ಆಕೆ ಮತ್ತೂ ಮಾತನಾಡದಿದ್ದಾಗ, ಅವಳನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ೯

೩೧೫. ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಭುಜದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಆತ ಮತ್ತೆ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.
ತಜೊ—ಹೇಳು. ೮

೩೧೬. ಸ ಚಿ.— ಆಕೆ ಎದ್ದು ಕೂರುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವಾಧೀನಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಅದ್ರೆ, ನಾ ಹೇಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡ್ಲಿ ? ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹೇಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡೋದು ?
ಆಕೆ ಮಂಡಿಯ ಮೇಲೆ ಎದ್ದು ಕೂತು ಹಾಗೇ ತೆವಳುತ್ತಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ತೆವಳುತ್ತಲೇ ಭರ್ಜಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಅದನ್ನು ನೆಲದಿಂದ ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ೧೯

೩೧೭. ಮ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಗ್ಗದಿಂದ ಬಂಧಿತನಾದ ಸಮುರಾಯ್ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಭರ್ಜಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಬುಗುರಿ ತಿರುಗುತ್ತ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೀಸುತ್ತಾಳೆ. ತಜೊ. ನೆಗೆಯುತ್ತ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕರಿಸುತ್ತ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಆಕೆ ಹಾಗೇ ಭರ್ಜಿ ಹಿಡಿದು ಗಂಡನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ; ಅವನ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೆ, ಬಿಕ್ಕುತ್ತ ಮುಗ್ಗರಿಸುತ್ತ ತಿರುಗಿ ಹೊರಟವಳು, ಇಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ. ೧೨

೩೧೮. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಬಾಗುತ್ತಾನೆ.
ತಜೊ—ತಿಳೀತು. ನಾವು ಗಂಡಸ್ರೇ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡ್ಬೇಕು ಅಂತ ನಿನ್ನ ಅರ್ಥ.
ಆತ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೭

೩೧೯. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ, ಸಮು. ತನ್ನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ ಹಗ್ಗಗಳು ಕತ್ತರಿಸಿರಲಾಗಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨

೩೨೦. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ನೆಗೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ; ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧನಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತ—
ಸಮು.—ನಿಲ್ಲು. ಇಂಥಾ ಹೆಣ್ಣಿಗಾಗಿ ಜೀವ ಪಣವಾಗಿಡೋದಕ್ಕೆ ನಂಗೆ ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ. ೮

೩೨೧. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಆತನ ಕಡೆ ಅಳುಕಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೨

೩೨೨. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಎದ್ದುಕೂತು ಗಂಡನ ಕಡೆ ಸಂದೇಹದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೯

೩೨೩. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಈಗ ಸೊಕ್ಕು ಸ್ವಾಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ.
ಸಮು.—ಭಂಡರಂಡೆ, ಯಾಕೆ ಸಾಯೋದಿಲ್ಲ ನೀನು ? ೧೯

೩೨೪. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಎದುರಿನಲ್ಲೂ ಸಮು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದೆಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.
ಸಮು—(ತಜೊ.ಗೆ) ತಗೋ, ಈ ಹೆಣ್ಣು ಬೇಕಾದ್ರೆ, ನಾನೇ ಕೊಟ್ಬಿಡ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಕುದುರೆ ಕಳೆದ್ರೆ ಆಗೋ ವ್ಯಥೆ ಕೂಡ ಆಗೋಲ್ಲ ನಂಗೆ. ಈ ಹೆಣ್ಣು ಹೋದ್ರೆ.
ಆಚೆ ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೩೨೫. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಗರಹೊಡೆದವಳಂತೆ, ಗಂಡನಿಂದ ಡಕಾಯಿತನ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ೩

೩೨೬. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ತಜೊ. ಗಂಡನ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೭

ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಆಹ್ವಾನ
ಒಪ್ಪಲು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಳುಕು

ಗಂಡನಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಿರಸ್ಕಾರ

೩೨೭. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ತಜೊ. ಅವನನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸಮು. ಒಮ್ಮೆ ಅವಳನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆ ಇವನನ್ನೂ ನೋಡತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ. ೧೭

ಡಕಾಯಿತನಿಂದಲೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಿರಸ್ಕಾರ

೩೨೮. ಅ ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೪

೩೨೯. ಸ ಚಿ.-- ಹೆಣ್ಣು, ಬೆವರುತ್ತ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೮

೩೩೦. (=೩೨೮). ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ಜುಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ಕಣ್ಣುಹಾಯಿಸುತ್ತ ಬೆವರೊರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೮

೩೩೧. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಆಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ಹಾದು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು, ತಟ್ಟನೆ ಎದ್ದು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಓಡುತ್ತಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಸಮು.ನ ಎದುರಲ್ಲಿ, ಅವನನ್ನು ಹಾದು ಇಬ್ಬರೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ನಿಲ್ಲು.

ತಜೊ. ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕೂಗುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಇಲ್ಲ. ಬರ್ಬೇಡ ನನ್ನ ಜತೆ. ೧೩

೩೩೨. ಮ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಜೊ.ನ ಕಾಲುಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿವೆ ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕಾಲುಗಳ ಕೆಳಕ್ಕೆ, ಹೆಣ್ಣು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ನಿಂತಿರುವ ಸಮು. ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೧೧

೩೩೩. ಮ ಚಿ.— ಸಮುರಾಯ್ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಸಮು—ಅಳ್ತಾ ಹೊತ್ತು ಕಳೀಬೇಡ. ನೀ ಅತ್ತರೆ ಪ್ರಯೋಜ್ನ ಇಲ್ಲ. ಅದ್ರಿಂದ ಯಾರೂ ಮೋಸಹೋಗೋಲ್ಲ. ೫

೩೩೪. ಮ ಚಿ.— ವಿರೋಧಿಸುವವನಂತೆ ತಜೊ. ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ತಜೊ—ಹಾಗನ್ನಬೇಡ ಅವಳಿಗೆ. ಗಂಡಸಾಗಿದ್ರೆ, ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡ್ತಾರ್ದ್ದ. ಹೆಂಗಸ್ರು ಪಾಪ, ಅಳ್ತಾರೆ. ಅವ್ರಿಗೆ ಶಕ್ತಿ ಇರೋಲ್ಲ. ೧೧

ಇಬ್ಬರ ಗಂಡಸುತನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂದಲಿಕೆ

೩೩೫. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ನೆಲಕ್ಕೊರಗಿದ್ದಾಳೆ. ತಜೊ. ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಬಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣು ಈಗ ಬಿಕ್ಕುವುದನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನಗತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಹುಚ್ಚಳಂತೆ ಚೀರುನಗು ನಗುತ್ತ ಆಕೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಅಲ್ಲ ಅಲ್ಲ. ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ದೇ ಇರೋದು ನಂಗಲ್ಲ, ನಿಮ್ಗೆ, ನಿಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೆ.

ಈಗ ಆಕೆ ಗಂಡನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)

ಹೆಣ್ಣು—ನೀ ನನ್ನ ಗಂಡ ಆದ್ರೆ, ಇವನನ್ನ ಯಾಕೆ ಕೊಲ್ಲೋಲ್ಲ ? ಆಮೇಲೆ ಬೇಕಾದ್ರೆ ನಂಗೆ ಸಾಯಿ ಅಂತ ಹೇಳು. ಗಂಡಸಾದ್ರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ತಿದ್ದ. ನೀ ನಿಜವಾದ ಗಂಡಸಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗೇ ನಾ ಅತ್ತದ್ದು. ಈ ತಮಾಷೇನೆಲ್ಲ ನೋಡಿ ನನಗೆ ಹೇಸ್ಗೆಯಾಗತ್ತೆ.

ಈಗ ಆಕೆ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)

ಹೆಣ್ಣು—(ತಜೊ.ಗೆ) ತಜೊಮರು ಏನಾದ್ರೂ ಮಾಡ್ತಾನೆ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಅವನು ನನ್ನ ಉಳಿಸಬಹುದು, ಹಾಗಾದ್ರೆ, ನಾ ಅವನಿಗೆ ಏನು ಬೇಕಾದ್ರೂ ಮಾಡೇನು ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ದೆ.......... ೭೦

ಮೂದಲಿಕೆಯಿಂದ ಗಂಡಸರ ಪ್ರಚೋದನೆ

೩೩೬. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ತಜೊ. ಆಕೆ ಅವನ ಮುಖದೆದುರು ಉಗುಳಿ, ಹುಚ್ಚು ನಗುತ್ತ ಹಿಂದೆ ತಿರುಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)

ಹೆಣ್ಣು—ಅವ್ನೂ ಗಂಡಸಲ್ಲ—ನನ್ನ ಗಂಡನ ಹಾಗೇನೇ. ೧೧

೩೩೭. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಮುಖ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಬಾಡಿದೆ.

ಹೆಣ್ಣು—(ಧ್ವನಿ, ಹೊರಗಿಂದ) ನೆನಪಿಟ್ಕೋ.......... ೫

೩೩೮ (=೩೩೫) ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು.

ಹೆಣ್ಣು—ಹೆಂಗಸು ನಿಜವಾದ ಗಂಡ್ಸನ್ನ ಮಾತ್ರಾನೇ ಪ್ರೀತಿಸ್ತಾಳೆ..........

ಆಕೆ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)

ಹೆಣ್ಣು—ಪ್ರೀತಿಸೋವಾಗ ಎಲ್ಲಾ ಮರೆತು, ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸ್ತಾಳೆ..........ಆದ್ರೆ, ಹೆಣ್ಣನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಗೆಲ್ಬೇಕು, ಶಕ್ತಿಯಿಂದಾನೇ ಗೆಲ್ಬೇಕು ತಿಳೀತಾ ?

ಈಗ ಆಕೆ ತಜೊ.ನ ಬದಿಗೇ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು—ಶಕ್ತಿ ಅಂದ್ರೆ, ನೀವು ಇಟ್ಕೊಂಡಿದೀರಲ್ಲ ಆ ಕತ್ತೀ ಶಕ್ತಿ. ೧೧

೩೩೯. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಆಕೆಯ ಕಡೆ ನೋಡಿ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೫

೩೪೦. ಸ ಚಿ.— ಸಮು. ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಸೆಣಸಾಟಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿರುವ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೧

೩೪೧. ಮ ಚಿ.— ಮೂವರೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕತ್ತಿ ಸುಗಿದುಕೊಂಡಿರುವ ತಜೊ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಹಿಂದಕ್ಕಿರುವ ಸಮು. ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ರಭಸದಿಂದ ತಜೊ.ನ ಕಡೆ ತೂರಿ ಅನಂತರ ಚಮತ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಅಣಕದ ಮೆಲುನಗೆ ಸೂಸುತ್ತಾಳೆ. ೩

೩೪೨. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಹುಚ್ಚುನಗು ನಗುತ್ತ, ಒಮ್ಮೆ ಇವನ ಕಡೆ ಒಮ್ಮೆ ಅವನ ಕಡೆ ತಿರುಗುತ್ತ ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತ ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೧೩

ಗಂಡಸರಿಬ್ಬರ ಹೋರಾಟ

೩೪೩. ದೂ ಚಿ.— ತುಂಬ ಎತ್ತರದಿಂದ ಮರದ ಕೊಂಬೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ—ಇಬ್ಬರೂ ಎದುರುಬದರಾಗಿ, ಆದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಣ್ಣು ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇದ್ದಾಳೆ. ೭

೩೪೪. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು. ಏನು ನಡೆದಿದೆಯೆಂಬುದು ಈಗ ಅರಿವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವಂತೆ, ಆಕೆಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಭೀತಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಸೆಣಸಾಟದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಇಬ್ಬರೂ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಉದ್ವೇಗದಲ್ಲಿ ನೆಲ ತುಳಿಯುತ್ತಿರುವ ಥಪ ಥಪ ಸದ್ದು, ಏಕುವ ಸದ್ದು ಮತ್ತು ಆಗೀಗ ಕತ್ತಿಯ ಖಡಖಡಾಟದ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸದ್ದು ಸಂಗೀತಗಳಿಲ್ಲ. ೧೦

ಹೆಣ್ಣಿನ ಸುತ್ತ ಸಂಘರ್ಷ

೩೪೫. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಎಚ್ಚರದಿಂದ, ವೃತ್ತಾಕಾರ ಸುತ್ತುತ್ತ ಕತ್ತಿ ಚಾಚುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೯

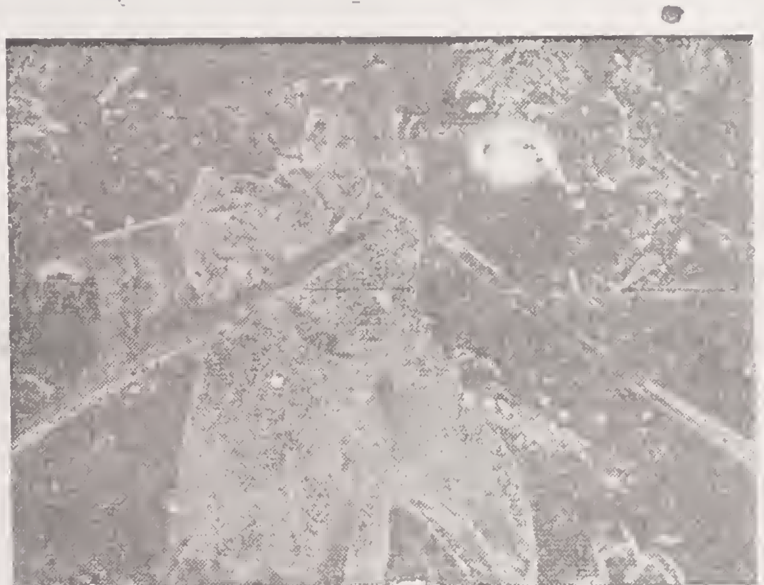
೩೪೬. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಅನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೩

೩೪೭. (=೩೪೫) ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುಂದೊತ್ತಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೩

೩೪೮. (=೩೪೬) ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾನೆ. ೨

೩೪೯. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅನಂತರ, ಕೆಮರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಅವಳ ಎದುರು ಸುಗಿದಿರುವ ಎರಡು ಕತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕತ್ತಿಯ ತುದಿಗಳು ತಾಗಿ ಘಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧೬

೩೪೯



೩೫೦. ದೂ ಚಿ.— ಕತ್ತಿಗಳು ಘಟ್ಟಿಸಿದಂತೆ ಇಬ್ಬರೂ ಅದುಮಿದಂತಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೋಲತಪ್ಪಿ ವಾಲುತ್ತಾರೆ, ಪರಸ್ಪರ ದೂರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಮು. ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಮೇಲೆ ಏರಿಹೋಗಲು ಹವಣಿಸಿ ತಜೊ. ತಾನೂ ಕುಸಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಇಬ್ಬರೂ ಎದ್ದುಕೊಂಡು ಹುಚ್ಚುಹುಚ್ಚಾಗಿ ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ತೂಗುತ್ತಾರೆ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ೭

೩೫೧. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ; ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಬಹಳ ದೂರದಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ೫

೩೫೨. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಮರವೊಂದರ ಕಾಂಡದ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಣುಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ೧೪

೩೫೩. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ದಿಬ್ಬದ ಇಳಿಜಾರಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಮೇಲೆದ್ದು ಮುಂದುವರಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ೧೭

೩೫೪. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಭಯದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದುಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕೆಮರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ.) ಆತನ ತೋಳುಗಳು ರಭಸದಿಂದ ಕಂಪಿಸುತ್ತಿವೆ ; ಕೈ ಕತ್ತಿಯ ಭಾರವನ್ನು ತಡೆಯಲಾಗದೆ ಸೋತಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಆತ ತೇಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೧೪

೩೫೫. (=೩೫೩) ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಭೀತಿ ಕೊರೆದಂತಿದೆ. ೨

೩೫೬. (=೩೫೪) ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨

೩೫೭. ಸ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಭಯಗ್ರಸ್ತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕೆಮರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಲು. ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ

ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಕತ್ತಿ ಮುಂದೆ ತೂರಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಹೆದರಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರ. ಸಮು, ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಇಳಿಜಾರಿನ ಕಡೆ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಅವನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟುತಾನೆ. ೧೭

೩೫೮. ಮ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರೂ ಇಳಿಜಾರಲ್ಲಿ ಜಾರಿಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ತಜೊ. ಸಮು.ನ ಕಡೆ ಕತ್ತಿ ತೂರುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಗುರಿ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಕತ್ತಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಊರಿದ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಎದ್ದು ತೂಗತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಉರುಳಿ ಚೌಕದಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ೫

ಅಳುಕಿನ ಹೋರಾಟ

೩೫೯. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಉರುಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಆತ ಇಳಿಜಾರಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಉರುಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅಂಬೆಗಾಲಲ್ಲಿ ಮೇಲಕ್ಕೇರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಆದರೆ ಕೈಗೆ ಹಿಡಿತ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ೬

೩೬೦. ಸ ಚಿ.— ತಜೊ. ಇನ್ನೊಂದು ಏಟಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೧

೩೬೧. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಎದುರಾಳಿಯ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ನಡೆಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ವಿಪರೀತಪರು ತೂಗುತ್ತ ಕತ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತ ಗುರಿ ತಪ್ಪುತ್ತ ಮುಗ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೦

೩೬೨. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಕೀಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಸಮು. ಕತ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತ ಗುರಿತಪ್ಪುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ. ತಜೊ. ಏಟುಗಳಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೨೭

೩೬೩. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ದಿಬ್ಬದ ಮೇಲೇರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಮತ್ತೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಆತ ದಿಬ್ಬದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಓಡುತ್ತಿರುವ ತಜೊ. ಒಂದು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಮರದ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಸಮು. ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಏಟು ಬೀಸುತ್ತಾನೆ. ೧೬

೩೬೪. ಮ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಕತ್ತಿ ಮರದ ಕಾಂಡಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭವೆಂದು ತಜೊ. ಅವನ ಮೇಲೆ ನೆಗೆದು, ಅವನನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕೆಡವುತ್ತಾನೆ. ೧

೩೬೫. ಮ ಚಿ.— ಸಮು. ಬಿದ್ದಕೂಡಲೇ ತಜೊ. ಅವನನ್ನು ದಾಟಿ ಓಡಿಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸಮು. ಆತನ ಮೊಳಕಾಲನ್ನಪ್ಪಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಜೊ. ಈತನನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯ ಕಡೆ ತೆವಳುತ್ತಾನೆ. ೯

೩೬೬. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ಕಾಲನ್ನಪ್ಪಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ಸಮು.ನನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತಜೊ. ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರಮದಿಂದ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯಿರುವ ಕಡೆಗೆ ತೆವಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತಟ್ಟನೆ, ಸಮು.ನನ್ನು ಒದೆದು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕಿರುವ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೨೦

ಅನುತ್ಸಾಹದ ಹೋರಾಟ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ

೩೬೭. ಮ ಚಿ.— ನೆಲಕ್ಕೊರಗಿರುವ ಸಮು. ಚಕಿತನಾಗಿ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ೬

೩೬೮. ಮ ಚಿ.— ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿದ ತಜೊ. ಧಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೮



೩೬೯

೩೬೯. ದೂ ಚಿ.— ಸಮು.ನ ಮೇಲೆ ತಜೊ. ಏರಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಸಮು. ತನ್ನ ಮೊಳಕೈಗಳ ಮೇಲೆ ತೆವಳುತ್ತ ಹಳುವಿನ ಕಡೆಗೆ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸಿ, ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದ ಪಶುವಿನಂತಿರುವ ಆತನ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಸಮು—(ಚೀರುತ್ತ) ನಾ ಸಾಯಲಾರೆ. ನಂಗೆ ಸಾಯೋಕೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ.
(ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ತಜೊ. ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿ, ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಬೀಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ವಿಜಯೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಾನೆ. ೭೩

ಸಮುರಾಯ್ ಸಾವು ; ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಲಾಯನ

೩೭೦. ದೂ ಚಿ.— ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ತಜೊ. ಬಿದ್ದಿರುವ ಶವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವಳೆದುರು ಮುಗ್ಗರಿಸಿ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ೨೦

೩೭೧. ಮ ಚಿ.— ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ತಜೊ. ಶವದ ಕಡೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಖತನ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ತಜೊ. ಎದ್ದು ಆಕೆಯ ಕೈಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ತಟ್ಟನೆ ಕೈಗಳನ್ನೆಳೆದುಕೊಂಡು ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಹಿಂಜರಿಯತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಹಿಂಜರಿದು, ಗಂಡನ ಕತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಮರದ ಕಾಂಡದ ಬುಡಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ, ಬಿಕ್ಕುತ್ತಾಳೆ. ತಜೊ. ಹುಚ್ಚನಂತೆ ಅವಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಒಮ್ಮೆಗೇ, ಮರದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಗಂಡನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತು ರಭಸದಿಂದ ಆಕೆಯ ಕಡೆ ಬೀಸಲು ಆಕೆ ಓಡುತ್ತಾಳೆ. ೩೮

೩೭೨ ದೂ ಚಿ.— ಆಕೆ ಕಾಡು ಹೊಕ್ಕು ಓಡುತ್ತಿರಲು, ತಜೊ. ಅವಳ ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಕುಸಿದುಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಓಡಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ೨೨

೩೭೩. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ.ನ ಬೆಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ—ಆತ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಎದ್ದು ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಬೆವರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ತ್ರಸ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ ; ಮೈಗೆ ಕೊಳಕು ಮೆತ್ತಿದೆ.

ನೀರವ. ಅನಂತರ, ದೂರದಿಂದ ಕೇಳಿಸುವ ಜೀರುಂಡೆಯ ಕೀಚು ಸ್ವರ. ೯

೩೭೪. ದೂ ಚಿ.— ತಜೊ. ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗಿ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ತುಂಬ ಹೊತ್ತು ಹಾಗೇ ಕೂತಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಎದ್ದು ಶವದ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಸಮು.ನ ರಕ್ತಸಿಕ್ತವಾದ ಕತ್ತಿಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ೪೩

ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಲಾರದೆ ಸೋತ ತಜೊಮರು ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ

೩೭೫. ಮ ಚಿ.— ತಜೊ. ಕತ್ತಿಗಳನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಡೆದು ಕಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ನುಸುಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ೨೧

೩೭೬. ದೂ ಚಿ.— ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್. ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೇ ಮೂರೂ ಜನ (ಭಿಕ್ಷು, ಮ. ಕ, ದಾರಿಗ) ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ದವಾದ ಭಾರೀ ತೊಲೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ,

ಮಳೆ ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತಿದೆ.

ದಾರಿಗ ನಗುತ್ತಾನೆ. ೫

೩೭೭. ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ದಾರಿಗ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಅದು ನಿಜಾಂತ್ಲೇ ಎಲ್ಲಾ ತಿಳ್ಕೊಂಡಿರ್ಬೇಕು.

ಮ.ಕ—(ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತ) ನಾ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ, ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದೇನೆ.

ದಾರಿಗ—ಅದು ಮಾತ್ರ ಅನುಮಾನ.

ಮ. ಕ—ನಾ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ ಅಂದೆ.

ದಾರಿಗ—ಸರಿಯಪ್ಪ. ಯಾರಾದ್ರೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋ ಮೊದ್ಲು, ಇಕೋ ನೋಡಿ ಈಗ ನಾ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳ್ತೇನೆ ಅಂತ ಹೇಳ್ಕೊಂಡಿರ್ತಾರಾ ?

ಭಿಕ್ಷು—ಛೆ, ಇದು ಮಾತ್ರ ಭಯಂಕರ. ಮನುಷ್ಯರು ಒಬ್ರನ್ನ ಒಬ್ರು ನಂಬದೇ ಹೋದ್ರೆ, ಈ ಭೂಮೀನೇ ನರಕವಾಗ್ತದೆ.

ದಾರಿಗ—ನೀವು ಹೇಳೋದು ಸರಿ. ನಾವು ಬದುಕ್ತಿರೋ ಪ್ರಪಂಚ ನರಕಾನೇ.

ಭಿಕ್ಷು—ಇಲ್ಲ. ನಾ ಮನುಷ್ಯರನ್ನ ನಂಬ್ತೇನೆ.

ಭಿಕ್ಷು ದಾರಿಗನಿಂದ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ೨೩

೩೭೮. ಸ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಒಂದು ಸ್ತಂಭಕ್ಕೆ ಆತು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಪಂಚ ನರಕ ಅಂತ ನಂಬೋಕೆ ನಂಗೆ ಸಾಧ್ಯಾನೇ ಇಲ್ಲ.

ದಾರಿಗ ಆತನ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ನಗುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ನೀವು ಎಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅರಚಿಕೊಂಡ್ರೂ ಯಾರೂ ಅದನ್ನ ಕೇಳೋದಿಲ್ಲ. ಅದಿರ್ಲಿ, ಈಗ ಹೇಳಿ—ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೀವು ನಂಬೋದು ಯಾವ್ದನ್ನ ?

ಭಿಕ್ಷು ಉತ್ತರಿಸುವ ಮುಂಚೆ ಮ.ಕ. ಮಾತಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ತಿರುಗಿ ಮ.ಕ.ನನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. (ಮಚಿ.)

ಮ.ಕ—ನಂಗಂತೂ ಯಾ ಕತೇನೂ ಅರ್ಥವಾಗೋದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಅಸಂಬದ್ಧಾನೇ.

ದಾರಿಗ ಸ್ತಂಭದ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಹಾದು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಮ.ಕ.ನ ಬಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಹೋಗ್ಲಿ, ಯಾಕೆ ತಲೆ ಕೆಡಿಸ್ಕೋತೀಯೆ ? ಮನುಷ್ಯರೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಹಿಡಿದೇ ಮಾತಾಡ್ತಾರೆ ಅಂತ ಏನಿಲ್ಲ.

ದಾರಿಗ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ೨೩

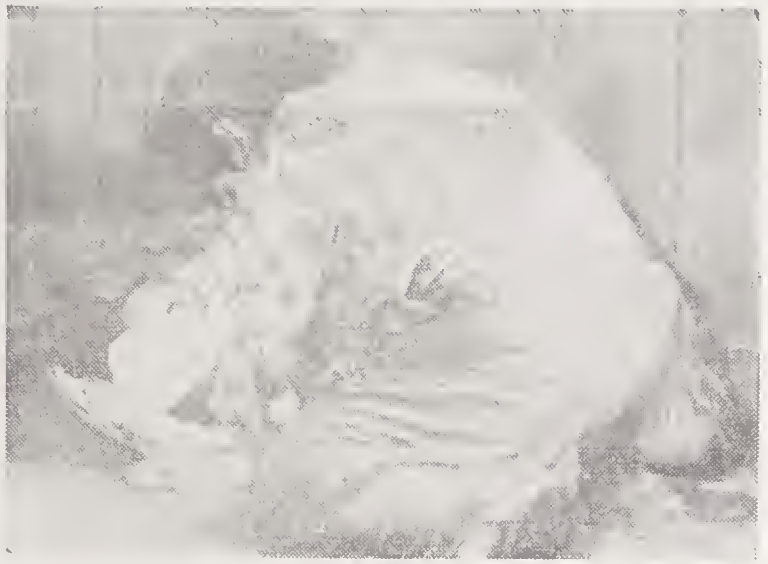
೩೭೯. ದೂ ಚಿ.— ದಾರಿಗ ತಾನು ಒಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬೆಂಕಿಯ ಬಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ, ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ

ಭಾಗ—ಐದು

ಮತ್ತೆ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್

೩೮೧





೩೮೨

ಮಗುವಿನ ಅಳು—ಅದರ ಶೋಧನೆ—
ದಾರಿಗ ಅದರ ಬಟ್ಟೆ ಅಪಹರಿಸುತ್ತಾನೆ

೩೮೫



ಕೊಳ್ಳಿಗಳೊಂದೊಂದನ್ನೇ ತೆಗೆದು ಹೊರಗೆ ಮಳೆಗೆ ಎಸೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ—

ಒಂದು ಮಗುವಿನ ಅಳು ಕೇಳಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲರೂ ಸುತ್ತಲೂ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ದಾರಿಗ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ೨೩

೩೮೦. ದೂ ಚಿ.— ಮೂರು ಜನ, ಅಳು ಯಾವ ಕಡೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ದಾರಿಗ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಓಡುತ್ತಾನೆ ; ಕಟಾಂಜನದಿಂದ ವಿಭಾಗಿಸಿದ ಗೇಟ್‌ನ ಬೇರೆಯೊಂದು ಅಂಕಣದಲ್ಲಿ, ಹಿಂಗಡೆಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ.ಕ. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರೂ ಹಲಗೆಗಳು ಮುರಿದು ಬಿದ್ದಿರುವ ಕಟಾಂಜನದ ಬಳಿಗೆ ಓಡುತ್ತಾರೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಈ ಇಬ್ಬರೂ ದಾರಿಗ ಒಳಗೆ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನೋಡಲು ಇಣುಕುತ್ತಾರೆ. ೧೯

೩೮೧. ಮ ಚಿ.— ಕಟಾಂಜನದ ಆಚೆಕಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ—ಕಟಾಂಜನದ ಹಲಗೆಗಳು ಕಿತ್ತ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ.ಕ. ಇಣುಕಿನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. (ಚಿತ್ರ) ಕೊಂಚ ದೂರದಲ್ಲಿ, ದಾರಿಗ ಮಗುವಿನ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ತೊಡಿಸಿರುವ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕಳಚುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೪

೩೮೨. ಮ ಚಿ.— ದಾರಿಗ ಮಗುವಿನ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕಳಚಿ, ಆ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೮

೩೮೩. ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮತ್ತು ಮ.ಕ. ಇಣುಕಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕಟಾಂಜನವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಒಳ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ಭಿಕ್ಷು ಮಗುವನ್ನು ಎತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮ.ಕ. ದಾರಿಗನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಆತನನ್ನು ತಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮ. ಕ.—ಏನ್ ಮಾಡ್ತಿದೀಯೆ ?

ದಾರಿಗ—ಹ್ಯಾಗೆ ಕಾಣತ್ತೆ ನಿಂಗೆ ? ೧೪

೩೮೪. ಸ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮಗುವನ್ನು ಜೋಪಾನವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ೧

೩೮೫. ಮ ಚಿ.— ಕೆಳಮಟ್ಟದಿಂದ ಕೆಮೆರಾ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ—ಮೂರೂ ಜನ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಭಿಕ್ಷು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ಮರದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ದಾರಿಗನ ಅರ್ಧ ದೇಹವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿವೆ. (ಚಿತ್ರ)

ಮ. ಕ—ಎಂಥ ಕೆಲ್ಸ ಮಾಡ್ತಿದೀಯೆ !

ದಾರಿಗ—ಏನು ಮಾಡ್ದೆ ಮಹಾ ? ನಾ ಅಲ್ದೆ ಇದ್ರೆ ಬೇರೆ ಯಾರಾದ್ರೂ ತೆಗೆದುಕೋತಿದ್ರು ಆ ಮಗುವಿನ ಬಟ್ಟೇನ. ನಾನೇ ಯಾಕೆ ತಗೋಬಾರ್ದು ?

ಮ. ಕ—ಎಂಥಾ ಲುಚ್ಚಾ ನೀನು !

ದಾರಿಗ—ಲುಚ್ಚಾ, ನಾನು ! ………ನಾ ಲುಚ್ಚಾ ಆದ್ರೆ, ಈ ಮಗುವಿನ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಏನು ಅಂತಿಯಾ ?

ದಾರಿಗ ಮ. ಕ.ನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.)

ದಾರಿಗ—ಮಾಡೋದೊತ್ತಿಗೆ ಒಳ್ಳೇ ದುಜನಾಗಿತ್ತು, ಆಮೇಲೆ ಹೀಗೆ ಎಸೆದು ಹೋದ್ರು ಮಗೂನ. ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಲುಚ್ಚಾತನ.

ಮ. ಕ—ನಿಂಗೇನು ಗೊತ್ತಾಗತ್ತೆ ? ನೋಡು, ಆ ಮಗುವಿನ ಮೇಲಿರೋ ತಾಯಿತದ ಕರಡಿಗೆ ನೋಡು—ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ಅದ್ರ ರಕ್ಷಣೇಗೆ ಅಂತ ಇಟ್ಟುಹೋಗಿದಾರೆ. ಈ ಮಗೂನ ಹೀಗೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗೋದಕ್ಕೆ ಅವ್ರಿಗೆ ಎಂಥಾ ಸಂಕಟ ಆಗಿರಬೇಡ, ಯೋಚ್ನೆಮಾಡು.

ಮರಕಡಿಯುವವನ ಅನುಕಂಪ

ದಾರಿಗ—ಸರಿ ಸರಿ, ಮಹಾ ಎಲ್ಲರ ಕಷ್ಟ ಬಲ್ಲೋನು ನೀನು !

ಮ.ಕ—ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಾಯ್ತೀಯೆ.

ದಾರಿಗ—ಏನು ತಪ್ಪು ಅದ್ರಲ್ಲಿ ? ನಾವಿರೋದೇ ಹಾಗೆ. ಬದ್ಕೋದು ಹಾಗೆ, ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಟ ಅರ್ಧ ನಮ್ಮಂಥೋರು ; ನಾಯಿಬಾಳು ಅಂತಾರಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕಡೆಯಾಗಿ ಬದುಕೋರು. ನೀ ಹೇಳಿದ್ಯಲ್ಲ, ಹಾಗೆ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಾಯ್ದೆ ಹೋದ್ರೆ ನಾವು ಬದ್ಕೋ ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲ.

ದಾರಿಗ ತಿರುಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮ.ಕ. ಕೆಮರಾಕ್ಕೆ ಸಮೀಪ ಬರುತ್ತಾನೆ.(ಸ ಚಿ.)

ಮ.ಕ—ಪಶು ! (ಕೋಪ ಉಲ್ಬಣಿಸುತ್ತಿದೆ.) ಎಲ್ಲಾ ಜನ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳು, ಮೋಸಗಾರರು. ಎಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದು ನೆಪ ಹೇಳೋರೇ—ಆ ಡಕಾಯಿತ, ಆ ಗಂಡ...... ನೀನು !

ಆತನ ಮುಖ ಕೋಪೋದ್ರೇಕದಿಂದ ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲು, ಒಮ್ಮೆಲೇ ದಾರಿಗ ಹೋದ ಕಡೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ೭೭

೩೮೬. ಸ ಚಿ.— ಮ.ಕ. ದಾರಿಗನ ಕುತ್ತಿಗೆ ಹಿಡಿದು ಅಲುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ನೂಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮಳೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮಳೆಯಲ್ಲೆ ಅವರ ಜಗಳ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ದಾರಿಗ—ಮತ್ತೆ, ನೀ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲಾ ? ಒಳ್ಳೇ ತಮಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ನೋಡು, ನೀನು ಆ ಪೋಲಿಸ್‌ನೋರ್ಗೆ ಮಂಕುಬೂದಿ ಹಾಕಿರಬಹ್ದು ಆದ್ರೆ ನನ್ನ ಹತ್ರ ನಡೆಯೋದಿಲ್ಲ. ೧೫

೩೮೭. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ಈಗ ಕೆಮರಾಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಮ.ಕ. ದಾರಿಗನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮರ್ಮಾಹತನಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನಗೇ ಪಳಪಳಿಯೆನಿಸಿದಂತೆ, ದಾರಿಗನ ಮೇಲಿನ ಆತನ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲುತ್ತಿದೆ. ೭

೩೮೮. ಸ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧ ಕೋನದಿಂದ—ದಾರಿಗ ಮುಗುಳುನಗುತ್ತಾನೆ ; ಮ.ಕ.ನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಲುಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಎಳೆದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮ.ಕ. ಬದಿಗಾಗುತ್ತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಮರೆಯಾಗಲು, ದಾರಿಗ ಮುಂದೆ ಬಂದು, ಚೌಕದ ಆಚೆ (ಅದೃಶ್ಯ) ಇರುವ ಮ.ಕ.ನನ್ನು ಎಳೆದಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಆತನ ಕೈಯಾಟದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅನಂತರ, ಈತನೂ ಅವನ ಕಡೆಗೇ ನಡೆದು ಚೌಕದಿಂದ ಹೊರಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ೯

ಮರಕಡಿಯುವವನ ಮೇಲೆ ದಾರಿಗನ ಆರೋಪ

೩೮೯. ಮ ಚಿ.— ಹಿಂಗಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ—ಇಬ್ಬರೂ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಮಾಡಿನೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ದಾರಿಗ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಮ.ಕ.ನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಲುಗಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ.

ದಾರಿಗ—ಹಾಗಾದ್ರೆ ಆ ಭರ್ಜಿ ಎಲ್ಲಿದೆ ? ಡಕಾಯಿತ ಹೇಳಿದ್ನಲ್ಲ, ಮುತ್ತು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಹಿಡಿ ಇತ್ತು, ಭಾರೀ ಬೆಲೆ ಬಾಳೋದಾಗಿತ್ತು—ಅಂತ. ಏನಾಯ್ತು ಅದು ? ನೆಲಾನೇ ಅದನ್ನ ನುಂಗಿಬಿಡ್ತೊ. ಅಥವಾ ಯಾರೋ ಕದ್ದರೊ ? ಏನಂತೀಯೆ ? ಏನನ್ನತ್ತೆ ನಿಂಗೆ ? ಆಂ ? ....ಇಕಾ, ನಾ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಾಯೋನು ಅಲ್ವಾ..........



೩೯೨

ಎಂದು ಆತನ ಕೆನ್ನೆಗೆ ಜೋರಾಗಿ ಬಾರಿಸುವನು ಮತ್ತು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಗುತ್ತ ಆತನನ್ನು. ಭಿಕ್ಷು ನಿಂತಿರುವ ಕಟಾಂಜನದ ಬಳಿಗೆ ನೂಕುವನು. (ಕೆಮೆರಾ ಲಾಳ ಚಲನೆ.) ೩೪

೩೯೦. ಸ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ೩

೩೯೧. ದೂ ಚಿ.— ಮೂವರೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ದಾರಿಗ—ಮತ್ತೇನಾದ್ರೂ ಹೇಳೋದುಂಟಾ ?' ನಾ ಹೊರಟೆ.

ಮಗು ಅಳತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ದಾರಿಗ ಅದರ ಕಡೆ ಕಣ್ಣು ಹೊಳೆಸಿ ನಗುತ್ತಾನೆ, ಹೊರಡಲು ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೫

೩೯೨. ದೂ ಚಿ.— ಗೇಟ್‌ನ ಹೊರಭಾಗದಿಂದ, ಮಳೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ—ದಾರಿಗ ಗೇಟ್‌ನಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಮಳೆಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದು, ಕೆಮೆರಾ ಕಡೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಚೌಕದಿಂದ ಹೊರಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದಿಬ್ಬರು ಗೇಟ್‌ನೊಳಗೇ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧೯

ಈ ದೃಶ್ಯ ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಷಯಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ದಾರಿಗನ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ

೩೯೩. ಮ ಚಿ.— ಆ ಇಬ್ಬರು ಕೊಂಚ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಮಳೆ ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ೧೧

ಈ ದೃಶ್ಯವೂ ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಷಯಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೩೯೬

೩೯೪. ಸ ಚಿ.— ಆ ಇಬ್ಬರು ಹಾಗೇ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಮಳೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ೯

ಈ ದೃಶ್ಯ ಕೂಡ ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಷಯಿಸಿ ಮುಂದಿನದು ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.



೩೯೫. ಸ ಚಿ.— ಇಬ್ಬರು ಹಾಗೇ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಮಳೆ (ಮತ್ತು ಅದರ ಸದ್ದು) ಪೂರ್ತಾ ನಿಂತಿದೆ. ಮಗು ಅಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಳುವಿನ ಸದ್ದು. ೭

೩೯೬. ದೂ ಚಿ.— ಈಗ ಮತ್ತೆ ಗೇಟ್‌ನ ಹೊರಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ ([illegible] ಚಿತ್ರಿಕೆಯ ಹಾಗೆ. ಆದರೆ ಮಳೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲ)—ಮಾಡಿನ ಸೂರಿನಿಂದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಹನಿ [illegible]. ಭಿಕ್ಷು [illegible]. (ಚಿತ್ರ) ೧೧

೩೯೭. ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮಗುವನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತ, ಮು.ಕ.ನನ್ನು ಹಾದು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ; ಚೌಕದಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಷಣಕಾಲ ಹಾಗೇ ನಿಂತಿದ್ದ ಮು.ಕ. ಅನಂತರ ಭಿಕ್ಷುವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೦

೩೯೮. ಮ ಚಿ.— ಮು. ಕ. ಭಿಕ್ಷುವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿ ಮಗುವನ್ನು ಆತನಿಂದ ಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಿಕ್ಷು ಮೈತಿರುವಿ

ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಏನ್ ಮಾಡ್ತಿದಿಯೆ ?' ಉಳಿದಿರೋ ಒಂದು ಚೂರನ್ನೂ ಕಿತ್ಕೋಬೇಕಾ ?' ೭

೩೯೯. ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಲು, ಮ.ಕ, ಈಗ ದೀನನಾಗಿ ತಲೆಯಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮ.ಕ—ನಂಗೆ ನನ್ನವು ಆರು ಮಕ್ಕಳು ಇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಇದ್ರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗೋದಿಲ್ಲ. ೨೯

೪೦೦. ಮ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ—ಮ.ಕ. ಎದುರಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಛೆ, ಹೋಗ್ಲಿ ಬಿಡು. ನಾ ಹಾಗೆ ಹೇಳ್ಬಾರ್ದಿತ್ತು. ೧೦

೪೦೧. (=೩೯೯) ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಮ.ಕ—ಓ, ಕಾಲಾನೇ ಅಂಥಾದ್ದು ಬಿಡಿ. ಈ ಕಾಲ್ದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನೂ ಸಂಶಯಿಸ್ದೆ ಇರೋಕಾಗೋಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿ ತಪ್ಪು ನಂದು, ನಂಗೇ ನಾಚಿಕೆಯಾಗ್ಬೇಕು. ೨೩

೪೦೨ (=೪೦೦) ಮ ಚಿ.— ಮ.ಕ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಭಿಕ್ಷು—ಛೇ, ಹಾಗಲ್ಲಪ್ಪ. ನಿಂಗೆ ನಾ ಋಣಿಯಾಗಿದೇನೆ. ನಿನ್ನಿಂದ ಉಪಕಾರ ಆಯ್ತು, ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ವಿಶ್ವಾಸ ಉಳಿಸ್ಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಯ್ತು. ೨೭

೪೦೩ (=೩೯೯) ಮ ಚಿ.— ಭಿಕ್ಷು ಎದುರಿರಲು, ಮ.ಕ ಅವನಿಗೆ ಬಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ತನಕ ಅಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ ಮಗು ಈಗ ಸುಮ್ಮನಾಗಿದೆ. ಭಿಕ್ಷು ಮಗುವನ್ನು ಮುಂದುಮಾಡಿ ಕೊಡಲು, ಮ.ಕ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ೭

೪೦೪. ಮ ಚಿ.— ಮತ್ತೂ ಕೋಚ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ—ಮ. ಕ. ಮಗುವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಬಾಗಿ ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮ. ಕ. ಹೊರಡಲು ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೨೭

೪೦೫. ದೂ ಚಿ.— ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ, ಅಂದರೆ ಗೇಟ್‌ನ ಒಳಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ—ಮ. ಕ. ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಗೇಟ್‌ನಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿದು ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಆಕಾಶ ಶುಭ್ರವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆ. ಗೇಟ್‌ನೊಳಗೆ ನಿಂತ ಭಿಕ್ಷು ಮ. ಕ. ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೧೧

೪೦೬. ದೂ ಚಿ.— ವಿರುದ್ಧಕೋನದಿಂದ, ಅಂದರೆ ಗೇಟ್‌ನ ಹೊರಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವಂತೆ—ಮ. ಕ. ಕೆಮೆರಾದ ಕಡೆಗೆ ನಡೆದುಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನಿಂತು ತಿರುಗಿ, ಭಿಕ್ಷುವಿಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ಪುನಃ ಹೊರಟು ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಮುಂದೆ ನಡೆದಂತೆ. ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದೆಹಿಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತ, ಆತನ ನಡಗೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಂತೆ ದೃಶ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಶಾಲವಾಗಿ, ಈಗ ಇಡೀ ಗೇಟ್ ಮತ್ತು ಹಿಂಭಾಗದ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದ ಆಕಾಶ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕೆಮೆರಾ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮ. ಕ. ಮುಂದುವರಿದು ಚೌಕದಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಣ್ಣೆದುರಿನ ವಿಶಾಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೇಟ್‌ನ ಒಳಗಡಗೆ ನಿಂತಿರುವ ಭಿಕ್ಷು ಚಿಕ್ಕ ಚುಕ್ಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಚಿತ್ರ) ೪೯

ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮಗುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ



೪೦೫

೪೦೬



೪೦೭. ಸ ಚಿ.— ಗೇಟ್‌ನ ಭಾರೀ ಗಾತ್ರದ ತಲೆಬರಹ (ಜಪಾನಿ ಭಾಷೆಯ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಮರಕಡಿಯುವವ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸಿ
ಭಿಕ್ಷು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ

ಸಂಗೀತ ಒಮ್ಮೆ ಮೊರೆದು ಕ್ಷಯಿಸುತ್ತಿರಲು—

ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ

ರಶೋಮೋನ್‌ಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಮೂಲಕಥೆಗಳ ಲೇಖಕ

ರ್ಯುನೊಸುಕೆ ಅಕುತಗವ

೧೮೯೨-೧೯೨೭

ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಸರ್ಕಾರಿ ಅಧಿಕಾರವೊಂದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಟೋಕಿಯೊ ನಗರದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ ; ಅಧಿಕಾರ ರದ್ದಾಗಿಹೋದಮೇಲೆ ಆ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಬಂದ ನೀಹರ ತೊಶಿಜೊ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ ಹಾಲಿನ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ಮೂರನೆಯ ಮಗುವಾಗಿ (ಮೊದಲ ಗಂಡುಮಗು) ರ್ಯುನೊಸುಕೆ ಅಕುತಗವ ಹುಟ್ಟಿದ. ಆತ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳಲ್ಲೇ ಆತನ ತಾಯಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ್ದರಿಂದ, ಅಕುತಗವ ಬೇರೆ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪರದೇಸಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಯ್ತು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯ ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಆಗಲೇ ಆತ ಜಪಾನಿ ಮತ್ತು ಚೀನಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮುಂತಾದ ಐರೋಪ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಓದಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆತ ಕಥೆ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ತನ್ನ ೧೦ ನೇ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ಟೋಕಿಯೊ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಿತು ಪದವಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಈತ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ. ಆಮೇಲೆ ಕೆಲವು ದಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿದ್ದು, ಪುನಃ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮರಳಿದ,

ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲನಾಗಿದ್ದ ಈತ, ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯುಳ್ಳ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದ. ತಾಯಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಈತನನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ನರದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಮೂವತ್ತೈದರ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲೇ ತೀರಿಕೊಂಡ.

ಅಕುತಗವ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು, ಐರೋಪ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನಗಳು ಜಪಾನಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನಗಳ ಮೇಲೆ ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಈತ ಬರೆದ ಕಥೆಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡವಾಗಿದ್ದವು. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಒಂದೊಂದು ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ತಟ್ಟನೆ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿನಿಲ್ಲಿಸಬಲ್ಲಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಆತ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ಆವರಣ ಐತಿಹಾಸಿಕವಿದ್ದರೂ ಆತನ ಗಮನ, ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಮಾನವೀಯ ಮಾನಸಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಆತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಆಮೇಲೆ, ಮಾನಸಿಕ ಗೂಢಗಳು ವಿಲಕ್ಷಣತೆಗಳು ಅವನ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಾದವು ; ಅಭದ್ರವಾದ ಮನುಷ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಕಂಡು ತಳಮಳಗೊಂಡ ತನ್ನದೇ ಕಥೆ ಇದು ಎನ್ನುವಂತಿದ್ದವು ಅವು. ತನ್ನ ಹ್ರಸ್ವದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಈತ ನೂರಾರು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ 'ಹಾಯಕು' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ದ್ವಿಪದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತನಾಗಿ, ಆ ಮಾದರಿಯ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ.

ಅರ್ಧಾಯುಷ್ಯದಲ್ಲಿ ತೀರಿಹೋದ ಅಕುತಗವ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಜಪಾನಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಹೆಸರಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಕುರೋಸವ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅಕುತಗವನ ಎರಡು ಕಥೆಗಳು: ೧ ರಶೋಮೊನ್ ೨ ಒಂದು ತೋಪಿನಲ್ಲಿ

೧. ರಶೋಮೊನ್

ರಚನೆ—೧೯೧೫

ಅವತ್ತು ಸಾಯಂಕಾಲ ಮಳೆ ಸುರೀತಿತ್ತು, ತುಂಬ ಚಳಿ ಇತ್ತು. ಸಮುರಾಯ್ ಒಬ್ಬನ ಸೇವಕ ಮಳೆ ಕಡಿಯಲಿ ಅಂತ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್* ಕೆಳಗೆ ಕಾಯ್ತಾ ನಿಂತಿದ್ದ.

ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದ ಆ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಭಾರೀ ಸ್ತಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ಹಚ್ಚಿದ್ದ ಕಡುಗೆಂಪಿನ ಅರಗು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತುಹೋಗಿತ್ತು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಜೀರುಂಡೆಗಳು ಕೂತು ಕಿರಚ್ತಾ ಇದ್ದವು. ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟು ಸುಜುಕು ರಾಜರಸ್ತೆ ಮೇಲೇ ಇದ್ದದ್ದರಿಂದ, ಹುಲ್ಲಿನ ಹ್ಯಾಟ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೋನೋ ಅಥವಾ ಅಧ್ವರ ಟೋಪಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡೋನೋ, ಆ ಬಿರುಗಾಳಿ ಮಳೇಲಿ, ಅದು ಕೊಂಚ ನಿಲ್ಲಲಿ ಅಂತ, ಕಾಯ್ತಾ ಇರೋದು ಸಹಜವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಅವತ್ತು ಮಾತ್ರ ಈ ಮನುಷ್ಯನನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಯ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈಚೆ ಕೆಲ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಮೇಲೆ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಆಪತ್ತು ಸಂಭವಿಸ್ತಾ ಇತ್ತು. ಭೂಕಂಪಗಳು, ತುಫಾನು, ಬೆಂಕಿ ಅನಾಹುತ ಹೀಗೆ ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರ ನಾಶವಾಗ್ತಾ ಬರ್ತಿತ್ತು ಹಳೇ ದಾಖಲೆಯ ಕಡತಗಳನ್ನ ನೋಡಿದ್ರೆ—ಬುದ್ಧನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನ ಬೇರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನ ಅವುಗಳ ಜೊತೇಲಿರೋ ಬಂಗಾರ ಬೆಳ್ಳಿ ಎಲೆಗಳು ಅರಗು ಮುಂತಾದವನ್ನ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು, ಉಳಿದ ಮರದ ಭಾಗಗಳನ್ನ ರಸ್ತೆ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಶಿ ಹಾಕಿ ಸುಡೋ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಾಗಿ ಮಾರತಾ ಇದ್ದರು ಅಗ ಅಂತ ತಿಳೀತದೆ. ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರೋವಾಗ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ ಮಾಡೋ ಪ್ರಶ್ನೇನೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಗೇಟ್ ಹೀಗೆ ಹಾಳು ಬಿದ್ದದ್ದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡಕೊಂಡು, ನರಿಗಳು ಮತ್ತು ಇತರ ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಅದರ ಹಾಳಿನಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡ್ಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಕಳ್ಳರು ಡಕಾಯಿತರು, ಕೂಡ ಅಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡ್ಕೊಂಡಿದ್ದರು. ವಾರಸುದಾರರಿಲ್ಲದೇ ಕೊಳೆಯೋ ಹೆಣಗಳನ್ನ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಂದು ಎಸೆಯೋದು ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ತು. ಕತ್ತಲಾದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಸುಳಿಯದ ಹಾಗೆ, ಅದು ಅಷ್ಟು ಭಯಂಕರವಾಗಿತ್ತು.

ಕಾಗೆಗಳು ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಹಿಂಡು ಹಿಂಡಾಗಿ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಹಗಲು ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ ಕಾ ಕಾ ಅಂತ ಕಿರಚುತಾ ಅಲ್ಲೇ ಸುತ್ತು ಹೊಡೀತಿದ್ದವು; ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗಿದ ಮೇಲೆ, ಸಂಜೆ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ತಲೆ ಮೇಲಿನ ಆಕಾಶ ಕೆಂಪಾದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಅವೆಲ್ಲ ಗೇಟ್‌ನ ತೊಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಸಾಸಿವೆ ಕಾಳು ಅಂಟಿಸಿದಾರೋ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ ಚುಕ್ಕೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣತಾ ಇದ್ದವು. ಆದ್ರೆ ಅವತ್ತು ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾಗೆ ಕೂಡ ಕಾಣೋದಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಹೊತ್ತಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಗಿತ್ತೋ ಏನೋ. ಕೆಳಕ್ಕಿರೋ

* ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್ ಎಂದರೆ 'ದೆವ್ವದ ದಿಡ್ಡಿಬಾಗಿಲು' ಎಂದು ಅರ್ಥವಿದೆಯಂತೆ.

ಕಲ್ಲು ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ಮುರಿದು ಬೀಳ್ತಾ ಇರೋ ಸ್ಥಿತೀಲಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಬಂದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹುಲ್ಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾಗೆಗಳ ಹಿಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಬೆಳ್ಳಗೆ ಕಾಣುತಿತ್ತು. ಅದೇ ಮೇಲಿನ, ಅಂದರೆ ಏಳನೇ ಮೆಟ್ಟಿಲ ಮೇಲೆ ಹರಕು ನೀಲಿ ಕಿಮಾನೊ ತೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ಸೇವಕ ಕೂತಿದ್ದ. ಶೂನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಳೆ ಕಡೆ ನೋಡ್ತಾ ಕಾಯ್ತಾ ಕೂತಿದ್ದ. ಬಲ ಕೆನ್ನೆ ಮೇಲೆ ಮುಜುಗರ ಕೊಡ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಮೊಡವೆ ಕಡೆ ಅವನ ಗಮನ ಹೋಗಿತ್ತು.

ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ. ಮಳೆ ನಿಲ್ಲಲಿ ಅಂತ ಆತ ಕಾಯ್ತಾ ಇದ್ದ. ಆದ್ರೆ ಮಳೆ ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಏನು ಮಾಡೋದು ಅನ್ನೋ ನಿಶ್ಚಿತ ಯೋಜನೆ ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಆತ ಮಳೆ ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಯಜಮಾನನ ಮನೇಗೆ ಹೋಗುತಿದ್ದ, ಆದರೆ, ಈಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆ ಅಷ್ಟೇ, ಯಜಮಾನ ಇವನನ್ನ ಕೆಲಸದಿಂದ ವಜಾ ಮಾಡಿದ್ದ. ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ವೈಭವ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಕರಗ್ತಾ ಇತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸತತವಾಗಿ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದ ಈತನನ್ನ ಯಜಮಾನ ಬಿಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದ. ಈಗ ಮಳೇಲಿ ಹೀಗೆ ಕೂತುಕೊಂಡು ಯೋಚಿಸಿದರೆ, ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲೀಗೆ ಹೋಗೋದು ಅನ್ನೋದು ಹೊಳೀತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಬೇಸರದ ಮನಸ್ಥಿತೀಲಿ, ಹವಾ ಅಂಥಾದೇನೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಳೆ ನಿಲ್ಲೋದಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸತಿತ್ತು. ನಾಳೆ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸೋದು ಹೇಗೆ ಅನ್ನೋ ಯೋಚನೇಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದ. ಅದೃಷ್ಟದ ನಿರಾಶೆ ಎದುರಿಸೋದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕವಾದ ಅಸಂಗತವಾದ ಯೋಜನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೋತಿದ್ದವು. ಮಳೆ ನೀರು ಸುಜಕು ರಾಜರಸ್ತೆ ಮೇಲೆ ತಟಪಟಿಸ್ತಿರೋದನ್ನ ಕೇಳ್ತಾ ಗುರಿ ಇಲ್ಲದೆ ಕೂತಿದ್ದ.

ರಶೋಮೊನ್‌ನ್ನ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಮಳೆ ಮತ್ತೂ ಜೋರಾಗತಾ ಇತ್ತು. ಮಳೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಪ್ಪಳಿಸೋ ಸಪ್ಪಳ ಎಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕೂ ಕೇಳಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನೋಡಿದರೆ, ಒಂದು ಭಾರೀ ಕಪ್ಪು ಮೋಡ ಹೆಂಚಿನ ಮಾಡಿನ ತುದಿಗೆ ಬಂದು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆಯೋ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸತಿತ್ತು.

ಅಂಥಾ ಆ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತೀಲಿ, ಒಳ್ಳೇದೋ ಕೆಟ್ಟದ್ದೋ ಯಾವುದೇ ದಾರಿ ಹುಡುಕೋದು ಅಸಾಧ್ಯ ಆಗಿತ್ತು. ಆತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ದಾರಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ಆ ಗೋಡೆ ಕೆಳಗೋ ಅಥವಾ ರಸ್ತೆಯ ಚರಂಡೀಲೋ ಹಸಿದು ಬಿದ್ದು ಸಾಯೋದು ನಿಶ್ಚಿತ ಇತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಹೆಣವನ್ನ ಯಾರೋ ತಂದು ಇಲ್ಲಿ ಎಸೀತಿದ್ದರು—ಯಾವದೋ ಹಡಬೆ ನಾಯಿಯ ಹೆಣ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ. ಇನ್ನು—ಕದಿಯೋಕೆ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿದ್ರೆ......ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನೇ ಅಳೆದು ಹೊಯ್ದು ಕಡೇಗೆ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂತು, ಕಳ್ಳನಾಗೋದೇ ಸರಿ ಅಂತ.

ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಂದೇಹ ಮೂಡಿಕೋತಿತ್ತು. ತನಗೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನೋದು ನಿಶ್ಚಿತ ವಿದ್ದರೂ ತಾನು ಕಳ್ಳನಾಗತೇನೆ ಅನ್ನೋ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನ ಸಮರ್ಥಿಸುವಂಥಾ ಧೈರ್ಯ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಆಗತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಸಲ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಸೀನಿ ನಿದಾನ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದ. ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಸಂಜೆಯ ಚಳಿಯಿಂದು ಹೊಡಚಲಿನ ಬಿಸಿ ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸಿತು. ಸಂಜೆಯ ಕಾವಳದಲ್ಲಿ ಗೇಟ್‌ನ ಸ್ತಂಭಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಗಾಳಿ ಊಳತಾ ಇತ್ತು. ಕೆಂಪು ಅರಗು ತೊಡೆದ ಸ್ತಂಭದ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಕಿರಚತಾ ಇದ್ದ ಜೀರುಂಡೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಹೋಗಿತ್ತು.

ಕುತ್ತಿಗೆ ಉದ್ದ ಮಾಡಿ ಆತ ಗೇಟ್ ಸುತ್ತಾ ನೋಡಿದ. ತೆಳುವಾದ ಒಳಬಟ್ಟೆಗಳ ಮೇಲೆ ತೊಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದ ಹರಕು ನೀಲಿ ಕಿಮಾನೋದ ತೋಳುಗಳನ್ನ ಮೇಲಕ್ಕೆಳೆದುಕೊಂಡ. ಗಾಳಿಮಳೆ ಬಾಧೆ ಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಒಂಟಿ ಮೂಲೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಿಗೋದಿದ್ದರೆ, ಆ ರಾತ್ರಿ ಅಲ್ಲೇ ಕಳೆಯೋದು ಅಂತ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿದ. ಗೇಟಿನ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ಗೋಪುರಕ್ಕೆ ಹೋಗೋದಕ್ಕಿರೋ ಪಾವಟಿಗೆ, ಅರಗು ತಿಕ್ಕಿದ ಮೆಟ್ಟಲುಗಳಿದ್ದದ್ದು, ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಇರಲಾರರು, ಒಮ್ಮೆ ಇದ್ದರೆ ಸತ್ತೋದ ಹೆಣ ಇರಬಹುದು ಅಂದುಕೊಂಡ. ತನ್ನ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕತ್ತಿ, ಒರೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಚಿಮ್ಮದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಾವಟಿಗೆಯ ಕೆಳ ಮೆಟ್ಟಿಲ ಮೇಲೆ ಆರಾಮು ಪಡೆದ.

ಕೆಲವು ಕ್ಷಣ ಕಳೆದಮೇಲೆ, ಮೇಲೆ ಪಾವಟಿಗೆಯ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಸುಮಾರಿಗೆ, ಏನೋ ಚಲಿಸುತಾ ಇರೋದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಉಸಿರು ಗಟ್ಟಿ ಹಿಡಕೊಂಡು, ಆ ಪಾವಟಿಗೆಯ ಅಗಲವಾದ ಮೆಟ್ಟಿಲ ಮೇಲೆ ಬೆಕ್ಕಿನ ಹಾಗೆ ಹೊಂಚುತಾ, ನೋಡ್ತಾ, ಕಾಯ್ತಾ ಕೂತ. ಗೋಪುರದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಬರುತಾ ಇದ್ದ ಒಂದು ಮಂದ ಬೆಳಕು ಅವನ ಬಲ ಕೆನ್ನೆ ಮೇಲೆ ಹೊಳೀತಿತ್ತು.

ಆ ಗೋಪುರದಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಸತ್ತ ಹೆಣ ಇರಬಹುದು ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ, ಅವನು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಪಾವಟಿಗೆ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಕೆಲವು ಏರಿ ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದಹಾಗೆ, ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಇರೋದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಲ್ಲೆ ಯಾರೋ ಚಲಿಸುತಾ ಇದ್ದರು. ತಕತಕ ಕುಣೀತಿರೋ ಮಂದವಾದ ಹಳದಿ ಬೆಳಕು ಕಾಣಿಸತಿತ್ತು. ಮಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜೋಲುತಾ ಇದ್ದ ಜೇಡರ ಬಲೆಗಳು ಆ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ಏನೋ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಮಿಂಚತಾ ಇದ್ದವು. ಈ ರಶೋಮೊನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಮಾಡತಿರೋನು ಎಂಥಾವನಿರಬಹುದು, ಅದೂ ಈ ಬಿರುಗಾಳೀಲಿ ?' ಅಜ್ಞಾತವಾದ ಪಾಪಕಾರ್ಯ ನಡೀತಿದೆ ಅನ್ನೋ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿತು ಆತನಿಗೆ.

ಹಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ಮೆತ್ತಗೆ, ಆ ಕಡಿದಾದ ಪಾವಟಿಗೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನೇರುತ್ತಾ ತುದಿಗೆ ಹೋದ. ಪಶುವಿನ ಹಾಗೆ ನಾಗಾಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಡೆದು, ಕತ್ತನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೂ ಉದ್ದ ಚಾಚಿ, ಅಂಜುತ್ತಂಜುತ್ತಲೇ ಗೋಪುರದೊಳಕ್ಕೆ ಇಣುಕಿದ.

ವದಂತಿ ಇದ್ದ ಪ್ರಕಾರಾನೇ, ಅಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕಾತಕ್ಕ ಹೆಣಗಳನ್ನ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದು ಕಂಡಿತು. ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಬೆಳಕು ತೀರಾ ಮಂದವಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ಎಣಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಬಟ್ಟೆಯಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಬತ್ತಲಾಗಿದ್ದವು—ಎಂಬುದಷ್ಟು ಕಂಡಿತು. ಕೆಲವು ಹೆಂಗಸರದ್ದು. ಬಾಯಿ ತೆರೆದಾಕೊಂಡೋ ಅಥವಾ ಕೈ ಚಾಚಿಕೊಂಡೋ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಅವು, ಹಾಗೇ ಅಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಗೊಂಬೆಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವದ ಚಿಹ್ನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದವು. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವಕ್ಕೂ ಜೀವವಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಆಗದಹಾಗೆ. ಅನಂತ ನೀರವದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಉಬ್ಬಿದ ಭುಜಗಳು, ಎದೆಗಳು, ಕತ್ತುಗಳು ಮಂದ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು; ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳು ನೆರಳಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿಕೊಂಡಂತಿದ್ದವು. ಕೊಳೆತುಹೋದ ಈ ಹೆಣಗಳ ಕಟು ನಾತಕ್ಕೆ ಆತ ಮೂಗು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಮರುಕ್ಷಣ ಅವನ ಕೈ ತಟ್ಟನೆ ಜಾರಿತು. ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡತೊಡಗಿದ. ಒಂದು ಹೆಣದ ಮೇಲೆ ಭಯಂಕರ ವಿಕಾರವಾದ ಒಂದು ಶರೀರ ಬಾಗಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಯಾವಳೋ ಮುದುಕಿ ಎನ್ನಿಸಿತು. ಚೋಟು ಬಾಗಿದ, ಬಿಳಿಗೂದಲ ಶರೀರ. ಪಾದ್ರಿ ಮುದುಕಿಯ ಹಾಗೆ ಕಂಡಿತು. ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ಪೈನ್ ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ದೊಂದಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು, ಉದ್ದ ಕಪ್ಪು ಕೂದಲಿರುವ ಒಂದು ಹೆಣದ ಮುಖವನ್ನು ಇಣುಕಿ ನೋಡುತಾ ಇದ್ದಳು.

ಕುತೂಹಲಕ್ಕಿಂತ ಭಯವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಆತನ ಉಸಿರೇ ನಿಂತುಹೋಯಿತು. ಮೈಮೇಲಿನ ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಕೂದಲು ನಿಮಿರಿಕೊಂಡವು. ಆತ ಭಯಗ್ರಸ್ತನಾಗಿ ನೋಡುತಾ ಇದ್ದ. ಆಕೆ ನೆಲದ ಹಲಗೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ದೊಂದಿ ಸಿಗಿಸಿಟ್ಟು, ಆ ಹೆಣದ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಉದ್ದವಾದ ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದೇ ಕೀಳತೊಡಗಿದಳು—ಮಂಗ ತನ್ನ ಮರಿಯ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇನು ಹುಡುಕೋಹಾಗೆ. ಆಕೆಯ ಕೈ ಆಡಿದ ಹಾಗೆ ಕೂದಲು ಕಿತ್ತು ಬರತಾ ಇತ್ತು, ಸುಲಭವಾಗಿ.

ಹೀಗೆ ಕೂದಲು ಕೀಳುತಾ ಇರೋದು ಕಂಡು ಅವನ ಭಯ ಮಾಯವಾಯ್ತು. ಆ ಮುದಕಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರೋಧ ಹುಟ್ಟಿತು. ಕ್ರೋಧ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು—ಇಡೀ ಪಾಪರಾಶಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಯಂಕರ ಹಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು. ಈ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಅವನನ್ನ, ಕಳವು ಮಾಡತೀಯೋ ಅಥವಾ ಸಾಯುತೀಯೋ ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ದರೆ—ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಧಾರವಾಗದೆ ಉಳಿದಿತ್ತೋ ಅದನ್ನೇ. ಕೇಳಿದ್ದರೆ—ಸಾವೆ ಇರಲಿ ಅಂತ ಆತ ಹೇಳತಿದ್ದ, ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ. ಆಕೆ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಊರಿದ್ದ ದೊಂದಿ ಉರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಈತನೂ ಉರಿಯತೊಡಗಿದ್ದ ಕ್ರೋಧದಿಂದ.

ಆಕೆ ಹಾಗೆ ಕೂದಲುಗಳನ್ನ ಏಕೆ ಕೀಳುತಾ ಇದ್ದಾಳೆ ಅನ್ನೋದು ತಿಳೀಲಿಲ್ಲ. ಏನು ಮಾಡುತಾ ಇದ್ದಾಳೆ. ತಪ್ಪೋ ಸರೀನೋ ನಿರ್ಧರಿಸೋಕೆ ತೋಚಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಇಂಥಾ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ರಾತ್ರೀಲಿ, ಆ ರಶೋಮೋನ್ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೆಣದ ಕೂದಲು ಕೀಳುತಾ ಇರೋದು ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಅಪರಾಧ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮುಂಚೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ಕದೀಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ನೆನಪಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆಮೇಲೆ. ಹೇಗೋ ಕಾಲಿಗೆ ಶಕ್ತಿ ತಂದುಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು, ಕತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಕೈ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಸರಿಯುತ್ತಾ ಆ ಮುದಿಪ್ರಾಣಿಯ ಎದುರು ಹೋಗಿ ನಿಂತ. ತಟ್ಟನೆ ಮುದುಕಿ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದಳು, ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಭಯ ತುಂಬಿ ನಡುಗಿದಳು, ಈತನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದಳು. ಅರೆಕ್ಷಣ ತಡೆದಳು, ತಳುವಿದಳು, ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಸಲ ಚೀರಿ ಪಾವಟಿಗೆಯ ಕಡೆ ಓಡಿದಳು.

"ಏ ದೆವ್ವ, ಯಾಕಡೆ ಹೋಗ್ತಿದೀಯೆ ?", ಆತ ಕೂಗಿದ. ನಡುಗುತ್ತಾ ಆತನನ್ನು ದಾಟಿ ಓಡಲು ಹವಣಿಸುತಾ ಇದ್ದ ಆ ಮುದುಕಿಯ ದಾರಿಗೆ ಅಡ್ಡಾಗಿ ನಿಂತ. ಆಕೆ ಅಲ್ಲೇ ನುಸುಳೋದಕ್ಕೆ ಹವಣಿಸಿದಳು. ತಡೆದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ದಬ್ಬಿದ. ಇಬ್ಬರೂ ಸೆಣಸಾಡಿದರು. ಹೆಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬಿದ್ದರು, ಬಿದ್ದಲ್ಲೇ ಸೆಣಸಿದರು. ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆತ ಅವಳ ತೋಳು ಹಿಡಿದು ತಿರುಚಿದ. ನೆಲಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದ. ಅವಳ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಬರೀ ಎಲುಬು ಚರ್ಮ. ಕೋಳಿಮರಿಯ ಗರಿಯಮೇಲೆ ಎಷ್ಟು ಮಾಂಸವಿರಬಹುದು, ಅಷ್ಟೇ ಮಾಂಸ ಇತ್ತು ಅವಳ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿ. ಆಕೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇ ತಡ, ಈತ ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆದು ಬೆಳ್ಳಿಯಹಾಗೆ ಥಳಗುಟ್ಟುವ ಅದರ ಮೊನೆಯಲುಗನ್ನು ಆಕೆಯ ಮೂಗಿನ ನೇರಕ್ಕೆ ತಿವಿದ. ಆಕೆ ಉಸಿರೆತ್ತದೆ ಭಯತಪ್ತಳಾಗಿ ನಡುಗಿದಳು. ಕಣ್ಣಿನ ಗೂಡಿನಿಂದ ಕಣ್ಣುಗೋಲಿ ಹೊರಕ್ಕೆ ಚಿಮ್ಮಿತೋ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಅಷ್ಟಗಲ ತೆರೆದಿದ್ದಳು. ಏಕಿದಂತೆ ಉಸಿರು ಗೊರಗುಟ್ಟುತಿತ್ತು.. ....
ಈಗ ಆ ಲಂಕಿಣಿ ಮುದುಕಿಯ ಜೀವ ಈತನ ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಕ್ರೋಧ ಎಷ್ಟೋ ತಣಿದಂತಾಯ್ತು; ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತೃಪ್ತಿ ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ಕೊಂಚ ಬಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಶಾಂತವಾದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ—

"ನೋಡಿಲ್ಲಿ, ನಾನೇನೂ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲೇ ಹಾದು ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದ ಹೊಸಬ. ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕೋದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಮತ್ತೇನೋ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ, ನೀ ಇಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡ್ತಾ ಇದ್ದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನಂಗೆ ಹೇಳಬೇಕು."

ಮುದುಕಿ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನ ಮತ್ತೂ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ತೆರೆದಳು, ಬಲಿಯಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಕ್ಕಿಯ ಮೊನಚಾದ ಕೆಂಗಣ್ಣುಗಳಂತಿರುವ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ದಿಟ್ಟಿಸಿದಳು. ತುಟಿ ಚಲಿಸಿದವು. ಆ ತುಟಿಗಳು ಮೂಗಿನ ತನಕ ಉಬ್ಬಿಕೊಂಡು ಏನೋ ಅಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎನಿಸುವ ಹಾಗಿದ್ದವು. ತೆಳುವಾದ ಆಕೆಯ ಕತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಚೂಪನೆಯ ಗಂಟು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಆಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಕಾಗೆ ಕೂಗಿದ ರೀತಿಯ ಗೊಗ್ಗರು ದನಿ ಆಕೆಯ ಗಂಟಲಿಂದ ಹೊರಟಿತು.

"ನಾನು ಕೂದಲು ಕೀಳಿವೇನೆ ......ಕೂದಲು ಕದೀತಾ ಇದ್ದೇನೆ, ವಿಗ್ ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ."

ಉತ್ತರ ಕೇಳಿ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದ ಒಂದು ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾದಂತಾಗಿ, ಇಷ್ಟೇನೇ ಅನ್ನುವ ನಿರಾಶೆ ಉಂಟಾಯ್ತು ಆತನಿಗೆ. ಈಗ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಕೆ. ಕಾಲು ಬುಡದಲ್ಲಿ ನಡುಗುತ್ತಾ ಕೂತ ಹಪ್ಪು ಮುದುಕಿಯಾಗಿದ್ದಳು. ಹೆಣ ತಿನ್ನುವ ಪಿಶಾಚಿಯಲ್ಲ. ಹೆಣಗಳ ತಲೆಯಿಂದ ಕೂದಲು ಕಿತ್ತು ವಿಗ್ ಮಾಡಿ ಮಾರಿ ಅದರಿಂದ ಅನ್ನದ ತುತ್ತು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಡ ಮುದುಕಿಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಕಂಡಳು. ಈಗ, ತಣ್ಣಗೆ ಕೋಡುವ ಕ್ರೋಧ ಆತನ ಎದೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿತು: ಭಯ ಹೋಗಿ, ಮೊದಲಿದ್ದ ಹಗೆತನ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳು ಅವಳಿಗೂ ಸುಮಾರಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಯ್ತೋ ಏನೋ, ಆ ಮುದಿ ಪ್ರಾಣಿ ಹೆಣಗಳಿಂದ ಕಿತ್ತ ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಕೊಂಡೇ ತನ್ನ ಗೊಗ್ಗರು ದನಿಯಲ್ಲಿ ಕಿರುಕ ತೊಡಗಿದಳು—

"ಸತ್ತೋರ ಕೂದಲು ಕದ್ದು ವಿಗ್ ಮಾಡೋದು ನಿಂಗೆ ಭಾರೀ ಕೆಡುಕು ಅನ್ನಿಸಬಹ್ದು. ಆದ್ರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರೋ ಹೆಣಗಳಿಗೆ ಅದ್ರಿಂದೇನೂ ದೊಡ್ಡ ಅನ್ಯಾಯ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಕೀಳ್ತಿದ್ನಲ್ಲಾ, ಆ ಕರೀ ಉದ್ದಾ ಚಂದ ಕೂದಲು, ಆ ಹೆಂಗಸು ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಹಾವಿನ ಮಾಂಸ ಕತ್ತರಿಸಿ ಒಣಗಿಸಿ ಒಣಗಿದ ಮೀನು ಅಂತ ಸೈನಿಕರ ವಠಾರದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ತಾ ಇದ್ದಳು. ಅವಳೇನಾದ್ರೂ ಹೀಗೆ ಪ್ಲೇಗ್‌ನಿಂದ ಸಾಯ್ದೆ ಇದ್ದಿದ್ರೆ, ಈಗ್ಲೂ ಅದನ್ನೇ ಮಾರ್ತಾ ಇರ್ತಿದ್ಲು. ಸೈನಿಕರಿಗೆ ಅವಳಿಂದ ಕೊಳ್ಳೋದು ಬಲು ಇಷ್ಟ. ಅವಳ ಮೀನು ರುಚಿಯಾಗಿದೆ ಅಂತಿದ್ರು. ಅವಳು ಮಾಡ್ತಿದ್ದದ್ದೂ ಸರೀನೇ ಇರಬಹ್ದು. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ರೆ ಅವಳೂ ಹಸಿದು ಸಾಯ್ಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಅಂತ ಕಾಣತ್ತೆ. ಅವಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾನಾದ್ರೂ ಬದುಕೋಕೆ ಈ ಕೆಲ್ಸ ಮಾಡ್ತಿರೋದು ಅಂತ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿದ್ರೆ, ಅವಳೂ ಏನೂ ಹೇಳ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಅಂತ್ಲೇ ಅನಿಸತ್ತೆ."

ಆತ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಒರೆಗೆ ತುರುಕಿದ. ಅದರ ಹಿಡಿಯಮೇಲೆ ತನ್ನ ಎಡಗೈ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಧ್ಯಾನಿಸ್ತಾ ಅವಳ ಮಾತು ಕೇಳಿದ. ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಥರದ ಧೈರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆ ಆ ಗೇಟಿನ ಕೆಳಗೆ ಕೂತು ಯೋಚನೆ ಮಾಡ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅಂಥಾ ಧೈರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಆತ ಈ ಮುದುಕಿಯನ್ನ ಮೊದಲು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಾಗ ಯಾವ ಇನ್ನೊಂದು ಥರದ ಧೈರ್ಯ ಇತ್ತೊ ಅದು ಈಗ ಕರಗ್ತಾ ಇತ್ತು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ತಾನು ಹಸಿದು ಸಾಯಲೋ ಅಥವಾ ಕಳ್ಳನಾಗಿ ಬದುಕಲೋ ಅಂತ ಯೋಚಿಸ್ತಾ ಕೂರುವ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.

"ಹಾಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಉಂಟಾ"—ಎಂದು ಆಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ, ಅಣಕಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ. ಮುಖದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದ ತನ್ನ ಬಲಗೈಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ. ಬಾಗಿ, ಆಕೆಯ ಕತ್ತು ಹಿಡಿದು ಕಟುವಾಗಿ ಕೇಳಿದ—

"ಹಾಗಾದ್ರೆ ನಾನು ನಿನ್ನ ದೋಚೋದೂ ಸರೀನೇ ಅಲ್ವಾ ?' ಇಲ್ದಿದ್ರೆ ನಾ ಉಪವಾಸ ಬೀಳ್ತೀನಲ್ಲಾ."

ಆಕೆಯ ಮೈಯಿಂದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಒದೆಯತೊಡಗಿದ. ಆಕೆ ಹೆಣಗುತ್ತಾ ಆತನ ಕಾಲು ಬರಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೆ ರಭಾಡಿಸಿ ಒದ್ದು ಹೆಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಡವಿದ. ಹೋರಾಡಿ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡ ಆಕೆಯ ಹಳದಿ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕಂಕುಳಲ್ಲಿಟುಕೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಐದು ಮೆಟ್ಟಿಲು ಜಿಗಿದು ಪಾವಟಿಗೆಯ ತುದಿ ಸೇರಿದ. ಮತ್ತೆ ಮರುಕ್ಷಣ, ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ತೆಗೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಾವಟಿಗೆಯ ಕಡಿದಾದ ಮೆಟ್ಟಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿ ಕತ್ತಲ ಗರ್ಭದೊಳಕ್ಕೆ ಮಾಯವಾದ. ಮೆಟ್ಟಿಲಿಳಿಯುವಾಗ ಗುಡುಗಿದ ಸದ್ದು ಆ ಟೊಳ್ಳು ಗೋಪುರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸಿತು. ಅನಂತರ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಂತವಾಯ್ತು.

ಆದಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಆ ಮುದುಕಿ ಹೆಣಗಳ ರಾಶಿಯಿಂದ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿ ಕೊಂಡಳು. ಗೊಣಗುತ್ತ ನರಳುತ್ತ ಪಾವಟಿಗೆಯ ತುದಿಗೆ, ಹರಿದು ಹತ್ತಿದಳು. ಇನ್ನೂ ಮಸುಕಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮಂದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ, ಮುಖಕ್ಕೆ ಕವಿದ ಬಿಳಿಗೂದಲುಗಳ ಮಧ್ಯದಿಂದ, ದೊಂದಿಯ ಮಬ್ಬು ಬೆಳಕು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೊಟ್ಟಕೊನೆಯ ಕೆಳಮೆಟ್ಟಿಲ ಕಡೆ ಇಣುಕಿ ನೋಡಿದಳು.

ಅದರಾಚೆಗೆ ಬರೀ ಕತ್ತಲೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು, ಏನೂ ತಿಳಿಯದ, ಏನೂ ತಿಳಿಯಗೊಡದ ಕತ್ತಲೆ.

೨. ಒಂದು ತೋಪಿನಲ್ಲಿ

೧೯೨೨

ಪೋಲಿಸ್ ಮೇಲಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಎದುರು ಮರಕಡಿಯುವವ ಕೊಟ್ಟ ಸಾಕ್ಷ್ಯ :

ಹೌದು ಬುದ್ದೀ. ದಿಟವಾಗಲೂ ನಾನೇ ಆ ಹೆಣ ಕಂಡದ್ದು. ಯಾವತ್ತಿನ ಹಾಗೇ ಇವತ್ತೂ, ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ದೇವದಾರು ಮರ ಕಡಿಯೋಕೆ ಅಂತ ತೋಪಿಗೆ ಹೋದೆ. ಅಲ್ಲೇ ಬೆಟ್ಟದ ಒಂದು ತಗ್ಗಿನಾಗೆ, ಆ ತೋಪಿನಲ್ಲೇ ಈ ಹೆಣ ಕಂಡೆ. ಸರಿ ಜಾಗ ಯಾವದು ಅಂತ ಕೇಳ್ತೀರಾ ? ಯಮಶಿನ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ಮೀಟರ್ ದೂರಕ್ಕೆ ಅನ್ನಿ. ಹಾದಿ ಆಚ್ಗೆ ಇರೋದು. ದೇವದಾರು ಬಿದಿರು ಬೆಳಕೊಂಡಿರೋ ತೋಪು ಅದು.

ಅಂಗಾತ ನೆಲದ ಮ್ಯಾಲೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ರೇಶ್ಮೆ ಕಿಮಾನೊ ಹಾಕ್ಕೊಂಡಿತ್ತು. ತಲೆಮ್ಯಾಲೆ ಕ್ಯೊಟೊ ಥರದ ಸುಕ್ಕುಸುಕ್ಕು ಟೋಪಿ ಇತ್ತು. ಎದೇಲಿ, ಒಂದೇ ಏಟಿಗೆ ಕತ್ತಿ ಬುಡಮಟ್ಟ ಊರಿರೋ ಗುರ್ತು ಕಾಣ್ತಿತ್ತು. ಸುತ್ತಾ ಇರೋ ಬಿದಿರು ಎಲೆಗಳು ನೆತ್ತರ ಕಲೆ ಬಿದ್ದು ನೆತ್ತರವೊಗ್ಗೆ ಹಾಗೆ ಕಾಣ್ತಿದ್ದವು...... ಇಲ್ಲ, ಆಗ ನೆತ್ತರೇನೂ ಹರೀತಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ಗಾಯ ಒಣಗಿತ್ತು ಅಂತ ಕಾಣ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ, ಅಲ್ಲೆ ಒಂದು ಇಂಥಾ ದೊಡ್ಡ ನೊಣ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಕೂತಿತ್ತು, ನಾ ಹತ್ತರಕ್ಕೆ ಹೋದ್ರೂ ಅದು ಹಾಗೇ ಅಲಗದೆ ಕೂತಿತ್ತು.

ಕತ್ತಿ ಅಥವಾ ಅಂಥದೇನಾದ್ರೂ ಕಂಡ್ಯಾ ಅಂತ ಕೇಳ್ತಿದೀರಾ ? ಇಲ್ಲ. ಅಂಥಾದೇನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ, ಬುದ್ದಿ. ಅಲ್ಲೇ ಹತ್ತರ ಇದ್ದ ದೇವದಾರು ಮರದ ಬೇರಿನ ಬುಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಗ್ಗ ಕಾಣಸ್ತು. ಮತ್ತು ....ಹೌದು.......ಆ ಹಗ್ಗದ ಜತೇಲಿ ಒಂದು ಬಾಚಣಿಗೇನೂ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ, ಮತ್ತೇನಿಲ್ಲ. ಕೊಲೆ ಆಗೋಕೆ ಮೊದ್ಲು ಆತ ಭಾರೀ ಹೆಣಗಾಟ ಮಾಡಿರ್ಬೇಕು. ಯಾಕಂದ್ರೆ, ಸುತ್ತಾ ಹುಲ್ಲು ದರಕು ಇತ್ತಲ್ಲ, ಅವೆಲ್ಲಾ ತುಳದುತುಳದು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣ್ತಿತ್ತು.

"ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ಕುದುರೆ ಇತ್ತೊ ?"

ಇಲ್ಲ ಬುದ್ದಿ. ಅಲ್ಲಿ ಮನಶ್ಯಾರೇ ಹೋಗೋಕೆ ಆಗ್ತಿರ್ಲಿಲ್ಲ, ಕುದುರೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಹೋಗ್ಬೇಕು ?

ಪೋಲಿಸ್ ಮೇಲಧಿಕಾರಿಯ ತನಿಖೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ಸಂಚಾರಿ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು ಕೊಟ್ಟ ಹೇಳಿಕೆ :

ಸಮಯ ಕೇಳ್ತೀರಾ ? ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ ಹೇಳ್ತೇನೆ, ನಿನ್ನೆ ಸುಮಾರು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಹೊತ್ತಾಗಿತ್ತು ಸ್ವಾಮಿ. ಆ ಅದೃಷ್ಟಹೀನ ಸೊಯಮದಿಂದ ಯಮಶಿನಕ್ಕೆ ಹೋಗೋ ರಸ್ತೇಮೇಲೆ ಹೋಗ್ತಿದ್ದ. ಕುದುರೆಮೇಲೆ ಕೂತ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸನ್ನ ಕರಕೊಂಡು ಸೋಯಮ ಕಡೆ ಹೋಗ್ತಿದ್ದ, ಅವಳು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಅನ್ನೋದು ಆಮೇಲಿಂದ ಗೊತ್ತಾದ್ದೇ. ಆಕೆಯ ತಲೆಮೇಲಿಂದ ಒಂದು ಸ್ಕಾರ್ಫ್ ಇಳಿ

ಬಿದ್ದಿತ್ತು, ಅದು ಮುಖ ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಂಗೆ ಕಂಡಿದ್ದು ಅವಳ ಬಟ್ಟೆ ಬಣ್ಣ, ಅಷ್ಟೆ—ತಿಳಿನೇರಿಳೆ ವಸ್ತ್ರ ತೊಟ್ಟಿದ್ಲು. ಆಕೆ ಕೂತಿದ್ದ ಕುದುರೆ ಜೂಲುಜೂಲಾಗಿ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು. ಆ ಹೆಂಗಸಿನ ಎತ್ತರಾನೋ ? ಸುಮಾರಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಅಡಿ ಐದು ಇಂಚು ಇರಬಹ್ದು. ನಾನು ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು, ಹಾಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರ ನೋಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಮನುಷ್ಯ ಒಂದು ಕತ್ತಿ ಇಟ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಜೊತೆಗೆ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಬತ್ತಳಿಕೇಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೋ ಏನೋ ಬಾಣ ಇಟ್ಕೊಂಡಿದ್ದ.

ಅವನಿಗೆ ಆ ಗತಿ ಆಗತ್ತೆ ಅಂತ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು ?' ನಿಜವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕೇ ಹಾಗೆ—ಬೆಳಗಿನ ಇಬ್ಬನಿ ಇರುತ್ತಲ್ಲ ಹಾಗೆ, ಮಿಂಚು ಹೊಳೆಯುತ್ತಲ್ಲ ಹಾಗೆ, ನಶ್ವರ. ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ನಂಗೆ ಎಂಥಾ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಹುಟ್ಟಿತು ಅಂತ ಹೇಗೆ ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳಲಿ ?

ಪೋಲಿಸ್ ಮೇಲಧಿಕಾರಿಯ ತನಿಖೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಪೋಲಿಸ್ ಪೇದೆ ಕೊಟ್ಟಂಥ ಮುಖಾಬಿಲೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯ :

ನಾನು ದಸ್ತಗಿರಿ ಮಾಡಿದ ಮನುಷ್ಯನಾ ಸ್ವಾಮಿ ?' ಸಾಮಾನ್ಯದೋನಲ್ಲ, ಭಾರೀ ದೊಡ್ಡ ಕೇಡಿ. ತಜೋಮರು ಅಂತ ಅವನ ಹೆಸರು. ನಾ ಹಿಡಿದಾಗ ಅವನು ಕುದುರೆ ಕೆಳಗೆ ಉರುಳಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ; ಅವತಗುಚಿ ಸೇತುವೆ ಮೇಲೆ ನರಳತಾ ಬಿದ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಸಮಯಾನಾ ?' ನೆನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೇನೇ ಅನ್ನಬೋದು. ಮತ್ತೆ—ದಾಖಲೆಗೆ ಬೇಕಾದ್ರೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಿ ಸ್ವಾಮಿ. ಹಿಂದೂ ಒಂದು ಸಲ ನಾ ಅವನನ್ನ ಹಿಡಿಯೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಆದ್ರೆ, ದುರಾದೃಷ್ಟ, ಹೇಗೋ ತಪ್ಪಿಸ್ಕೊಂಡಿದ್ದ .. ....ನೆನ್ನೆ ಹಿಡಿದೆನಲ್ಲ, ಆವಾಗ ಕಡುನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ರೇಶ್ಮೆ ಕಿಮಾನೊ ಹಾಕ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕತ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿಸ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮತ್ತೆ ನೀವೇ ನೋಡಿದೀರಲ್ಲ ಸ್ವಾಮಿ, ಎಲ್ಲಿಂದ್ಲೋ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಸಂಪಾದಿಸ್ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಆ ಸತ್ತ ಮನುಷ್ಯಂದೇ ಅಂತಲಾ ?' ಇರಬಹ್ದು. ಹಾಗಿದ್ರೆ ಈ ಕೇಡೀನೇ ಆತನನ್ನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿರ್ಬೇಕು. ನನಗೆ ನೆನಪಿರೋಮಟ್ಟಿಗೆ, ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಇದ್ದದ್ದು ಅಂದ್ರೆ —ಚರ್ಮದ ಪಟ್ಟಿ ಸುತ್ತಿದ ಒಂದು ಬಿಲ್ಲು, ಕಪ್ಪು ಅರಗು ಹಾಕಿದ ಬತ್ತಳಿಕೆ, ಹದ್ದಿನ ರೆಕ್ಕೆ ಹಾಗೆ ಗರಿಗಳಿರೋ ಹದಿನೇಳು ಬಾಣಗಳು.

ಹೌದು ಸ್ವಾಮಿ, ಕುದುರೆ, ನೀವು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೇ, ಒಳ್ಳೇ ಜೂಲುಜೂಲಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಲ್ಲು ಸೇತುವೆ ಕಿಂತಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದೆ, ರಸ್ತೆ ಬದೀಲಿ ಮೇಯ್ತಾ ಇತ್ತು. ಉದ್ದ ಕಡಿವಾಣ ನೆಲಕ್ಕೆ ಜೋಲತಿತ್ತು, ನಿಜವಾಗಿ, ಆ ಕುದುರೆ ಒಳ್ಳೆ ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠ ಕುದುರೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಅದೇ ಅವನನ್ನ ನೆಲಕ್ಕೆ ಉರುಳಿಸ್ತು.

ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಸುತ್ತಾ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿ ತಿರಗೋ ಡಕಾಯಿತರ ಪೈಕಿ, ಈ ತಜೊಮರು ಅಂದ್ರೆ ಭಾರೀ ಕೇಡಿ. ನಗರದ ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ಅವನು ಕೊಡ್ತಿದ್ದ ಕಾಟ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಮಾಗೀಲಿ ಬೆಟ್ಟದ ಹಿಂಬದೀಲಿರೋ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ಬಂದಿದ್ಲಂತೆ. ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ಲು ಅಂತ ಕಾಣತ್ತೆ. ಅವಳು ಮತ್ತು ಅವಳ ಜೊತೇಲಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ ಇಬ್ಬರದ್ದೂ ಕೊಲೆ ಆಗಿತ್ತು. ಆ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಇವನೇ ಅಂತ ಗುಮಾನಿ ಇದೆ. ಈಗಲಾದ್ರೂ, ಇವನೇ ಆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಅಂತಾದ್ರೆ, ಆತನ ಹೆಂಡತೀನ ಏನು ಮಾಡಿರಬಹ್ದು ಅಂತ ಹೇಳೋಕಾಗೋಲ್ಲ. ಖಾವಂದರು ಆ ವಿಚಾರ ಕೂಡ ತನಿಖೆ ತಗೋಬಹ್ದು ಅಂತ ಬೇಡಿಕೋತೇನೆ.

ಉನ್ನತ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಸವಾಲಿಗೆ ರೂಬುರೂಬು ಜವಾಬು ಕೊಟ್ಟ ಒಬ್ಬ ಮುದುಕಿಯ ಹೇಳಿಕೆ :

ಹೌದು, ಮಾಸ್ವಾಮಿ. ಅದು ನನ್ನ ಮಗಳ ಗಂಡಂದೇ ಶವ. ಅವನು ಕ್ಯೋಟೊದವನಲ್ಲ, ಕೊಕುಪ್ಸು ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿದ್ದೋನು. ಸಮುರಾಯ್. ಕನಸವ—ನೊ—ತಕೆಹಿಕೊ ಅಂತ ಹೆಸರು. ಇನ್ನೂ ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ವಯಸ್ಸು. ಬಹಳ ಮೃದು ಸ್ವಭಾವದೋನು, ನಂಗೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಗೊತ್ತು, ಅವನು ಯಾರನ್ನೂ ಕೆಣಕಿದೋನಲ್ಲ.

ನನ್ನ ಮಗಳಾ ?' ಮಸಗೊ ಅಂತ ಅವಳ ಹೆಸರು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ವಯಸ್ಸು. ಒಳ್ಳೇ ಉಮೇದಿನೋಳು, ಖುಶಿಯಾಗಿದ್ದೋಳು. ಆದ್ರೆ, ತಕೆಹಿಕೊನ ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗಂಡಸಿನ ಪರಿಚಯ ಅವಳಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ನಂಗೆ ಭರವಸೆ ಇದೆ. ಅವಳದ್ದು ಪುಟ್ಟ ಚೂರು ಮುಖ. ಸ್ವಲ್ಪ ಎಣ್ಣೆಗಪ್ಪು, ಎಡಗಣ್ಣಿನ ಮೂಲೇಲಿ ಒಂದು ಮಚ್ಚೆ ಇತ್ತು.

ನೆನ್ನೆ ಮಾಸ್ವಾಮಿ, ತಕೊಹಿಕೊ ನನ್ನ ಮಗಳ್ನ ಕರಕೊಂಡು ವಕಾಸಾಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದ. ಹೀಗಾಗತ್ತೆ ಅಂತ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು ?' ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ದುರಾದೃಷ್ಟ. ನನ್ನ ಮಗಳ ಗತಿ ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಏನೋ. ಅಳಿಯನ ಕತೆ ಅಂತೂ ಮುಗೀತು ಅನ್ನೋದು ನಿಶ್ಚಯ ಆಯ್ತು. ಮಗಳ ಗತಿ ಏನಾಗಿದೆ ಅನ್ನೋದೇ ದೊಡ್ಡ ಚಿಂತೆ. ಏನಾದ್ರೂ ಮಾಡಿ ಮಾಸ್ವಾಮಿ. ಹ್ಯಾಗಾದ್ರೂ ಸರಿ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟ ಆದ್ರೂ ಸರಿ, ಅವಳನ್ನ ಹುಡುಕ್ಸಿ. ತಜೊಮರು ಅಂತ್ಲೋ ಅಥವಾ ಮತ್ತೇನು ಸುಟ್ಟಿದ್ದೋ ಅವನ ಹೆಸರು, ಆ ಕೇಡೀನ ನೆನಸ್ಕೊಂಡ್ರೆ ನನ್ನ ಹೊಟ್ಟೇಲಿ ಬೆಂಕಿ ಬೀಳತ್ತೆ. ಅಳಿಯ ಅಂತೂ ಆಯ್ತು. ಇನ್ನು ನನ್ನ ಮಗಳು ......(ಆಕೆಯ ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳು ಕಣ್ಣೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋದವು.)

ತಜೊಮರುನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಹೇಳಿಕೆ :

ನಾನು ಅವನನ್ನ ಕೊಂದದ್ದು ಹೌದು. ಆದ್ರೆ ಅವಳನ್ನ ಕೊಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದ್ರೆ, ಅವಳೆಲ್ಲಿ ಅಂದಿರಾ ?' ನಂಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ತಾಳಿ......... ನೀವು ಏನೇ ಹಿಂಸೆ ಕೊಟ್ರೂ ಸರಿ, ನಂಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದನ್ನ ನಾ ಒಪ್ಕೊಳ್ಳೋದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹೇಗೂ ಎಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲೀತನಕ ಬಂದಿರೋವಾಗ, ನಾ ಏನನ್ನೂ ಮುಚ್ಚಿಡೋದಿಲ್ಲ.

ನಿನ್ನೆ—ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಕಳೆದು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಾಗಿತ್ತು ಅಷ್ಟೆ. ಆ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಕಂಡರು. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮಲುಗಾಳಿ ಬೀಸ್ತು. ಅವಳ ಮುಖದ ಮೇಲಿದ್ದ ಸ್ಕಾರ್ಫ್ ಸರೀತು. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮುಖ ಮಿಂಚ್ತು. ಮತ್ತೆ ಸ್ಕಾರ್ಫ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡ್ತು. ಅದಕ್ಕೇ ಇರಬಹ್ದು, ಆ ಕ್ಷಣ ಅವಳು ಬೋಧಿಸತ್ವನ ಹಾಗೆ ಕಂಡಳು. ಅದೇ ಕ್ಷಣ ನಾನೂ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡ್ದೆ, ಒಂದು ಸಮಯ ಆ ಮನುಷ್ಯನ್ನ ಕೊಲ್ಲೋದಾದ್ರೂ ಸರೀನೇ, ಅವಳನ್ನ ಪಡೀಲೇಬೇಕು ಅಂತ.

ಯಾರನ್ನಾದ್ರೂ ಕೊಲ್ಲೋದು ಅಂದ್ರೆ, ನೀವೆಲ್ಲ ಯೋಚನೆ ಮಾಡೋ ಅಷ್ಟು ಭಾರೀ ಕಷ್ಟದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ ನಂಗೆ. ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸನ್ನ ಹಿಡೀಬೇಕು ಅಂದ್ರೆ, ಹೇಗಾದ್ರೂ ಅವಳ ಗಂಡನ್ನ ಕೊಲ್ಲಲೇಬೇಕಾಗತ್ತೆ. ನನ್ನ ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಸಿಗಿಸ್ಕೊಂಡಿರೊ ಕತ್ತಿ ಉಂಟಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲೇ ಕೊಲ್ಲೋದು......ಸ್ವಾಮಿ, ಹಾಗೆ ಜನರನ್ನ ಕೊಲ್ಲೋದು ನಾ ಒಬ್ನೇನಾ ? ನೀವೂ ಅದೇ ಮಾಡೋದು. ನನ್ನಹಾಗೆ ಕತ್ತಿ ಬಳಸೋದಿಲ್ಲ, ನಿಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರ ಬಳಸಿ ಕೊಲ್ತೀರಿ. ಹಣ ಬಳಸಿ ಕೊಲ್ತೀರಿ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ಅವರಿಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡ್ತಿದೇವೆ ಅನ್ನೊ ನೆಪ ಮಾಡ್ಕೊಂಡು ಕೊಲ್ತೀರಿ. ಹೌದು, ಅವರ ರಕ್ತ ಸುರಿಯೋದಿಲ್ಲ; ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ಇರ್ತಾರೆ. ಆದ್ರೆ ನೀವು ಅವರನ್ನ ಕೊಂದಿರ್ತೀರಿ. ನೀವು ಮತ್ತು ನಾನು ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಪಿಗಳು ಅಂತ ಹೇಳೋದು ಕಷ್ಟ. (ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮುಗುಳ್ನಗುತ್ತಾನೆ.)

ಆದ್ರೆ, ಆ ಗಂಡನ್ನ ಕೊಲ್ಲದೆ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನ ಹಿಡಿಯೋದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಿದ್ರೆ ಒಳ್ಳೇದಾಗ್ತಿತ್ತು. ಏನಾದ್ರೂ ಕೈಲಾದ್ದೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿ, ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲದೇನೇ ಅವಳನ್ನ ಹಿಡೀಬೇಕು ಅಂತ ಮನಸ್ನಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡ್ಕೊಂಡೆ. ಆದ್ರೆ, ಆ ರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋಕಾಗ್ತಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರಿಂದ, ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಬೆಟ್ಟದ ಕಡೆ ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗೋ ಉಪಾಯ ಯೋಚನೆಮಾಡ್ದೆ. ಅದು ಸುಲಭಾನೇ ಇತ್ತು ಅನ್ನಿ. ನಾನೂ ಅವರ ಜೊತೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡೋ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಯಾಣಿಕ ಅದೆ. ಒಂದು ಕತೆ ಕಟ್ಟಿ ಹೇಳಿದೆ—ಅಲ್ಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿರೋ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹಳೇ ದಿಬ್ಬ ಇತ್ತು; ಅದನ್ನ ನಾನು ಅಗೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಶಿ ರಾಶಿ ಹಳೇ ಕತ್ತಿಗಳು ಕನ್ನಡಿಗಳು ಇದ್ದವು, ಸಿಕ್ಕಿದವು ಅಂದೆ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಗೊಂಡು ಹೋಗಿ ಬೆಟ್ಟದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿರೋ ತೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿ ಇಟ್ಟಿದೇನೆ ಅಂತ ಹೇಳಿದೆ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಬೇಕಿದ್ರೆ ಸೋವಿ ದರಕ್ಕೆ ಮಾರೋದಕ್ಕೆ ತಯಾರಾಗಿದೇನೆ ಅಂದೆ. ಆಸೆ ಅನ್ನೋದು ಕೆಟ್ಟದು ನೋಡಿ—ಆಗ ಆ ಮನುಷ್ಯ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ದೇನೇ ನನ್ನ ಬಲೇಗೆ ಬಿದ್ದ. ಅರ್ಧ ತಾಸು ಕಳೆಯೋದರೊಳಗೆ, ಅವರಿಬ್ರೂ ಕದುರೆ ತಗೊಂಡು ನನ್ನ ಜತೇಲಿ ಬೆಟ್ಟದ ಕಡೆ ಹೊರಟಿದ್ರು.

ತೋಪಿನ ಎದುರು ಬರೋ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾ ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ—ಎಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲೇ ಹುಗಿದಿಟ್ಟಿದೇನೆ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಾ, ನೋಡು ಅಂದೆ. ಅವನು ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಲಿಲ್ಲ, ಆಸೆ ಯಾರಪ್ಪಂದು ?' ಆ ಹೆಂಗಸು ತಾನು ಕುದುರೆ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಕಾಯ್ತಿರ್ತೇನೆ ಅಂದ್ಲು. ನನ್ನ ಉಪಾಯ ಯೋಚಿಸ್ಕೊಂಡ ಹಾಗೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಅವಳನ್ನ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಅವನನ್ನ ಕರಕೊಂಡು ಮುಂದಕ್ಕೆ ತೋಪಿನ ಕಡೆ ನಡೆದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಮೊದಲು ಬರೀ ಬಿದಿರುಪೊದೆಗಳೇ ಇರೋದು; ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಗಜ ದೂರಕ್ಕೆ ದೇವದಾರು ಮರಗಳ ಗುಂಪು, ಆಮೇಲೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ತೆರಪು ಜಾಗ ಇತ್ತು. ಆ ಜಾಗ ನನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಳ ಆಗಿತ್ತು. ಅದೇ ಅಲ್ಲೇ ದೇವದಾರು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಹುಗಿದಿಟ್ಟಿದೇನೆ ಅಂತ, ನಂಬೋ ಅಂಥದೇ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿದೆ. ಹೇಳಿದ್ದು ಕೇಳಿಕೋತಾ ಬಂದ. ಬಿದಿರುಮೆಳೇಲಿ ಹೇಗೊ ನುಗ್ಗಿಕೋತಾ, ಮುಂದೆ ದೇವದಾರು ಮರದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಜತೇನೇ ಬಂದ, ಅಲ್ಲಿ ಬರೋಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾನು ಅವನನ್ನ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಅಪ್ಪಿ ಹಿಡಿದ್ಕೊಂಡೆ. ಅವನೂ ಒಳ್ಳೇ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದೋನೇ : ತರಬೇತಿ ಯಾದೋನು. ಕತ್ತೀನೂ ಇತ್ತು. ಆದ್ರೆ, ನಾ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದು ಅಪ್ಪಿ ಹಿಡಿದದ್ರಿಂದ ಅವನೀಗೆ ಏನೂ ಮಾಡೋಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಹಿಡಿದು ಅವನನ್ನ ಒಂದು ದೇವದಾರು ಮರದ ಬೇರಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದೆ.........ಹಗ್ಗ ಎಲ್ಲಿತ್ತು ಅಂದ್ರಾ . ?...ಡಕಾಯಿತನಲ್ಲವಾ ? ಎಲ್ಲಾದ್ರೂ ಗೋಡೆ ಹತ್ತಿ ಜಿಗಿಯೋಕೆ ಬೇಕಾಗತ್ತೆ ಅಂತ ಹಗ್ಗದ ಚೂರು ಇಟ್ಕೊಳ್ಳೋದು ರೂಢಿ. ಅದೃಷ್ಟ ಅನ್ನಿ, ಆವೊತ್ತೂ ಹಗ್ಗ ಕೈಲಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ. ಅವನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೂಗದೇ ಇರೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ಬೇಕಲ್ಲ— ಬಿದಿರು ಎಲೆ ರಾಶಿಯಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದನ್ನ ತೆಗೆದು ಅವನ ಬಾಯಿಗೆ ತುರುಕಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಅವನನ್ನ ಹದ್ದುಬಸ್ತು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಹತ್ತಿರ ಹೋದೆ. ಬಂದು ನಿನ್ನ ಗಂಡನ್ನ ನೋಡು ಅಂದೆ, ಈ ಉಪಾಯಾನೂ ಸರಿಯಾಗೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತು. ಆ ಹೆಂಗಸು ಹ್ಯಾಟ್ ಹಿಡಕೊಂಡು ನನ್ನ ಜೊತೆ ತೋಪಿಗೆ ಬಂದ್ಲು. ನಾನು ಕೈ ಹಿಡಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಆಕೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ್ನ ಕಂಡ ತಕ್ಷಣ. ಒಂದ್ಸಲ, ಚಿಕ್ಕ ಕಠಾರಿ ಎಳೆದು ತೆಗೆದ್ಲು. ಅಂಥಾ ಧೈರ್ಯದ ಹೆಂಸಗನ್ನ ನಾ ಯಾವತ್ತೂ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾ ಏನಾದ್ರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇಹುಷಾರ್ ಇದ್ದಿದ್ರೆ. ಪಕ್ಕ ಇರಿದು ಬಿಡ್ತಿದ್ಲು. ಅಂತೂ ತಪ್ಪಿಸ್ಕೊಂಡೆ, ಅವಳು ಕಠಾರಿ ಬೀಸ್ತಾನೇ ಇದ್ಲು. ಇರಿದೇ ಬಿಡ್ತಿದ್ಲು, ಕೊಂದು ಬಿಡ್ತಿದ್ಲು. ಆದ್ರೆ ನಾನು ತಜ್ಞೋಮರು. ನನ್ನ ಕತ್ತಿ ಹೊರಗೆ ತೆಗೀದೇನೇ ಅವಳ ಕಠಾರೀನ ತಟ್ಟನೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿಸ್ದೆ. ಧೈರ್ಯದ ಹೆಂಗಸು ನಿಜ, ಆದ್ರೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಆಯುಧ ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಏನು ಮಾಡೋಕಾದೀತು ? ಅವಳ ಗಂಡನ್ನ ಕೊಲ್ಲದೇನೇ ನನ್ನ ಆಸೆ ತೀರಿಸ್ಕೋಳ್ಳೋಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯ್ತು.

ಹೌದು, ಅವನ ಜೀವ ತಗೊಳ್ಳದೆ ನನ್ನ ಆಸೆ ಪೂರೈಸ್ಕೊಂಡೆ. ಆಮೇಲೆ, ಕಣ್ಣೀರು ಕರೀತಾ ಇದ್ದ ಆ ಹೆಂಗಸನ್ನ ಅಲ್ಲೆ ಬಿಟ್ಟು ಆ ತೋಪಿನಿಂದ ಓಡಿಹೋಗ್ಬೇಕು ಅಂತ, ಇನ್ನೇನು ಹೊರಡೋದರಲ್ಲಿದ್ದೆ. ಆದ್ರೆ, ಅವಳು ತಟ್ಟನೆ ಆವೇಶದಿಂದ ನನ್ನ ತೋಳಿಗೆ ತೆಕ್ಕೆಬಿದ್ದಳು. ಮಾತು ಹರಕುಹರಕಾಗಿ ಬಿಕ್ಕಿದಳು. ಅವಳ ಗಂಡ ಇಲ್ವೆ ನಾನು ಯಾರಾದ್ರೂ ಒಬ್ರು ಸಾಯಬೇಕು ಅಂದಳು. ಹೀಗೆ ತನಗೆ ಆದ ಅವಮಾನ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರಿಗೆ ತಿಳಿಯೋದಂದ್ರೆ ಸಾಯೋಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಕಟ ಅಂದ್ಲು. ಇಬ್ರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಗೆದ್ದು ಉಳಿದರೆ, ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಆಗತೇನೆ ತಾನು ಅಂತ ಉಗ್ಗಿದಳು. ಆಗ ನಂಗೆ ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲಬೇಕು ಅನ್ನೋ ತಾಮಸ ಕ್ರೋಧ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ತು. ನಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳ್ತಿರೋದು

ಕೇಳಿ ನಿಮಗೆ ಇವನೆಂಥಾ ಕ್ರೂರಿ ಅನ್ನಿಸಬಹುದ್ದು. ಅದು ಸರೀನೇ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ನೀವು ಆಕೆ ಮುಖ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಅದೂ, ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಉರೀತಾ ಇದ್ದ ಅವಳ ಕಣ್ಣುಗಳು ! ನಾನು ಅವಳನ್ನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡ್ತಾ ಇರೋವಾಗ, ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಸಿಡಿಲು ಬಡಿದ್ರೂ ಸರಿ, ಅವಳನ್ನ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೋಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಒಂದೇ ಒಂದು ಆಸೆ ಮನಸ್ಸನ್ನ ತುಂಬಿಕೊಂಡ್ತು. ಇದು ಬರೀ ಕಾಮ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೀವು ತಿಳೀಬಹುದ್ದು. ಆದ್ರೆ. ಆಗ ಇದ್ದದ್ದು ಬರೀ ಕಾಮವಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ರೆ. ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲೋ ಆಗತ್ಯ ಇರ್ತಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಕತ್ತಿ ಅವನ ರಕ್ತದಿಂದ ಕಲೆ ಆಗ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ, ಆ ಕತ್ತಲು ತೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮುಖ ದಿಟ್ಟಿಸಿದ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ನಾನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡ್ಕೊಂಡೆ, ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೋಗಬಾರದು ಅಂತ.

ಕೊಲ್ಲೋದಾದ್ರೂ ನ್ಯಾಯ ತಪ್ಪಿ ನಡೀಬಾರ್ದು ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕೂಡಲೇ ಅವನ ಕಟ್ಟು ಬಿಚ್ಚಿದೆ. ಕತ್ತಿ ತಗೊಂಡು ನನ್ನ ಜೊತೆ ಹೋರಾಡು ಬಾ ಅಂದೆ. ಆಗ ಕಟ್ಟು ಬಿಚ್ಚಿ ಎಸೆದಿದ್ದ ಅದೇ ಹಗ್ಗಾನೇ ನೀವು ತೋರಿಸಿದ್ದು—ದೇವದಾರು ಮರದ ಪತ್ತಿರ ಬಿದ್ದಿತ್ತು ಅಂತ..... ಕೂಡಲೇ ಅವನು ತನ್ನ ದಪ್ಪದ ಖಡ್ಗ ಎಳೆದು ತೆಗೆದ. ಕೋಪದಿಂದ ಉರೀತಿದ್ದ. ಮತ್ತೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡೋ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಅಷ್ಟು ಚುರುಕಾಗಿ, ಒಂದೂ ಮಾತು ಆಡದೆ ರೋಷದಿಂದ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಎಗರಿಬಂದ. ಹೋರಾಟ ಹೇಗೆ ನಡೀತು ಅಂತ ನಾನು ನಿಮಗೆ ಹೇಳೋ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲ. ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರನೇ ಹೊಡೆತ .... ಸರಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಿ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ನಂಗೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸರೀ ನೆನಪಿದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಕೆಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬದುಕ್ತಿರೋ ಯಾವನೇ ಮನುಷ್ಯನೂ ಇಲ್ಲೀ ತನಕ ನನ್ನ ಜತೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಲ ಕತ್ತಿ ತಾಗಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. (ಹರ್ಷದಿಂದ ಮುಲುಗುತ್ತಾನೆ.)

ಅವನು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದ ಅಂಪ್ಮೇಲೆ ನಾನು ಅವಳ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದೆ, ರಕ್ತದ ಕಲೆಯಾದ ನನ್ನ ಕತ್ತೀನ ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ. ಆದ್ರೆ, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವಳು ಮಾಯವಾಗಿದ್ದಳು. ಎಲ್ಲಿ ಹೋದಳು ಅಂತ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟೆ. ದೇವದಾರು ಮರಗಳ ಎಡೇಲೆಲ್ಲಾ ಅವಳಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿದೆ. ಆಲಿಸಿದೆ. ಆದ್ರೆ ನಂಗೆ ಕೇಳಿದ್ದು ಆ ಸಾಯ್ತಾ ಇದ್ದ ಮನುಷ್ಯನ ಗಂಟಲಿಂದ ಹೊರಡ್ತಿದ್ದ ಗೊರಗೊರ ನರಳೋ ದನಿ—ಅಷ್ಟೇ.

ನಾವಿಬ್ರೂ ಒಬ್ರಿಗೊಬ್ರು ಕತ್ತಿ ತಾಗಿಸೋದಕ್ಕೆ ಶುರು ಮಾಡ್ದಾಗ, ಅವಳು ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಯಾರನ್ನಾದ್ರೂ ಕರೆಯೋಣ ಅಂತ ಆ ತೋಪಿನ ಮೂಲಕ ಓಡಿಹೋಗಿರಬಹುದು. ಏನಾದ್ರೂ ಇರ್ಲಿ, ಆಗ ನನ್ನೆದುರು ಇದ್ದದ್ದು ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ಕೂಡಲೇ ಅವನ ಕತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳನ್ನ ಸೆಳಕೊಂಡು ಬೆಟ್ಟದ ದಾರಿ ಕಡೆ ಓಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವಳ ಕುದುರೆ ಇನ್ನೂ ಮೇಯ್ತಾನೇ ಇದ್ದದ್ದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ಏನು ನಡೀತು ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾ ಹೊರಟ್ರೆ ಸುಮ್ನೆ ಮಾತು ವ್ಯರ್ಥ ಅಷ್ಟೆ. ಅಮೇಲೆ ಪಟ್ಟಣ ಸೇರೋಕೆ ಮುಂಚೆ ಆ ಖಡ್ಗವೊಂದನ್ನ ದಾಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ..... ಇದಿಷ್ಟೇ ನನ್ನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಹೇಳಿಕೆ. ಮುಂದೆ ನನ್ನ ತಲೆ ಸರಪಳೀಲಿ ತೂಗಾಡತ್ತೆ ಅನ್ನೋದು ಗೊತ್ತು. ಸರಿ, ತುದೀ ಶಿಕ್ಷೆ ಯಾವದಿದೆ ನೋಡಿ ಅದನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟು ಬಿಡಿ. (ಸೋತ ಮುಖಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ.)

ಕಿಮಿಜು ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಕ್ಷ್ಯ :

ನೀಲಿ ರೇಶ್ಮೆ ಕಿಮಾನೊ ತೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ಮನುಷ್ಯ ನನ್ನನ್ನ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ನಡೆಸಿದ. ಎಲ್ಲಾ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಬಿಗಿದು ಹಾಕಿದ್ದ ನನ್ನ ಗಂಡನ ಕಡೆ ನೋಡಿ ಅಣಕಿಸೋ ಹಾಗೆ ನಕ್ಕ. ನನ್ನ ಗಂಡನೀಗೆ ಎಂಥಾ ಭಯಂಕರ ಹಿಂಸೆ ಅನ್ನಿಸಿರಬೇಕು. ಆ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೆಣಗಾಡಿದಷ್ಟೂ, ಅವನನ್ನ ಕಟ್ಟಿದ ಹಗ್ಗ ಮತ್ತೂ ಬಿಗಿದ್ಕೋತಿತ್ತು, ಮೈನ ಕೊರೀತಿತ್ತು. ನಾನು ನಂಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ, ಹೇಗೋ ಮುಗ್ಗರಿಸಿಕೋತಾ ಅವನ ಕಡೆ ಓಡೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡ್ದೆ. ಆದ್ರೆ, ತಕ್ಷಣ ಆ ಮನುಷ್ಯ ನನ್ನನ್ನ ನೆಲಕ್ಕೆ ಉರುಳಿಸಿಬಿಟ್ಟ. ತಲೆ ಎತ್ತಿದ್ರೆ, ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಗಂಡನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಒಂದು ಥರಾ, ಹೇಳೋಕೆ ಆಗದೇ ಇರೋ ಅಂಥಾ ವಿಚಿತ್ರ ಬೆಳಕು ಕಾಣಿಸ್ತು. ಯಾ ಥರಾ ಅಂತ ಹೇಳೋಕೇ ಬಾರದ್ದು .. ನೆನೆಸಿಕೊಂಡ್ರೆ, ಈಗಲೂ ನಡುಕ ಹುಟ್ಟುತ್ತೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಆಗ ನನ್ನ ಗಂಡ ನನ್ನನ್ನ ನೋಡಿದ ರೀತಿ, ಮಾತಾಡೋಕೇ ಆಗದೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದ್ದು— ಅವನ ಹೃದಯಾನೇ ಬಿಚ್ಚಿದ ಹಾಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಅವನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಮೊಳೆದ ಹೊಳಪು, ಅದು ಕೋಪ ಆಗಿರ್ಲಿಲ್ಲ, ದುಃಖ ಆಗಿರ್ಲಿಲ್ಲ . ಒಂದು ರೀತಿ ತಣ್ಣನೆ ಕೋಡುಬೆಳಕು. ಅಸಹ್ಯ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಹೇಸಿಕೆ ಅನ್ನೋ ನೋಟ. ಆ ದರೋಡೆಕಾರನ ಹೊಡೆತಕ್ಕಿಂತ ಈ ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟ ನನ್ನನ್ನ ಇರೀತು. ನಂಗೆ ತಿಳೀದೇನೇ ಕಿರಚಿಕೊಂಡೆ, ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದುಬಿಟ್ಟೆ.

ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ನಂಗೆ ಎಚ್ಚರ ಬಂತು. ಆ ನೀಲಿ ರೇಶ್ಮೆ ತೊಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ನನ್ನ ಗಂಡ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೇ ಇನ್ನೂ ಆ ದೇವದಾರು ಮರದ ಬೇರಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದ ಹಾಗೇನೇ, ಇದ್ದದ್ದು ಕಾಣಿಸ್ತು. ಬಿದಿರು ಎಲೆಗಳ ರಾಶಿಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದೋಳು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಕಷ್ಟದಿಂದ ಎದ್ದುಗೊಂಡೆ, ನನ್ನ ಗಂಡನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದೆ. ಅವನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಅದೇ, ಆ ಮೊದಲಿನ ರೀತೀನೆ, ಅಸಹ್ಯ ಕೋಡತಿತ್ತು.

ಆ ಕಣ್ಣಿನ ಕೋಡೋ ಅಸಹ್ಯದ ಕೆಳಗೆ ಕಮ್ಮಗೆ ಹೆಡೆಯಾಡ್ತಿತ್ತು. ಅವಮಾನ, ಕೋಪ. ಸಂಕಟ.... ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಎದೇಲಿ ಏನಾಗ್ತಿತ್ತು ಹೇಳಲಾರೆ, ಹೇಗೋ ಕಾಲೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಗಂಡನ ಹತ್ತಿರ ಹೋದೆ. ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಹೇಳಿದೆ—ನೋಡು, ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಡೆದು ಹೋಗಿದೆ. ಇನ್ನು ನಾನು ನಿನ್ನ ಜತೇಲಿ ಬದುಕೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾ ಸಾಯಬೇಕು ಅಂತ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದೇನೆ ...... ಆದ್ರೆ, ನೀನೂ ಸಾಯಬೇಕು. ನನಗಾದ ಅವಮಾನ ನೀನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದೀಯೆ. ಅದ್ರಿಂದ ನೀ ಬದುಕಿರೋಕೆ ನಾ ಬಿಡೋದಿಲ್ಲ—ಇಷ್ಟೇ ನಂಗೆ ಹೇಳೋಕೆ ಬಂದದ್ದು.

ಅವನು ಅದೇ ರೀತಿ ಹೇಸಿಕೆ ಹಗೆ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಹಾಗೇ ನೋಡ್ತಾನೇ ಇದ್ದ. ನನ್ನ ಎದೆ ಬಿರೀತಿತ್ತು. ಅವನ ಕತ್ತಿ ಕಡೆ ನೋಡಿದೆ. ಇರಲಿಲ್ಲ, ಆ ಡಕಾಯಿತ ಒಯ್ದಿದ್ದ ಅಂತ ಕಾಣತ್ತೆ. ಅವನ ಕತ್ತಿ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಯಾವ್ದೂ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ, ತೋಪಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ, ಅದೃಷ್ಟ—ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಕಠಾರಿ ಅಲ್ಲೇ ಕಾಲ ಬುಡದಲ್ಲೇ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅದನ್ನ ನನ್ನ ತಲೆಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಹೇಳಿದೆ—ಈಗ ನಿನ್ನ ಜೀವ ಕೊಡು. ಆಮೇಲೆ ನಾನು ನಿನ್ನ ಹಿಂದೆ ಬರ್ತೇನೆ.

ನನ್ನ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಆತ ತುಟಿ ಆಡಿಸಿದ. ಬಾಯಿ ತುಂಬಾ ಎಲೆ ತುರುಕಿದ್ದರಿಂದ ಮಾತಾಡೋದು ಏನು ಅಂತ ತಿಳೀತಿರಲಿಲ್ಲ. ದನೀನೇ ಹೊರಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ, ಹಾಗೆ ಅವನು ಕಣ್ಣು ಹೊಳೆಸೋದ್ರಲ್ಲಿ ಏನು ಹೇಳ್ತಿದ್ದಾನೆ ಅನ್ನೋದು ತಿಳಿದುಹೋಯ್ತು. ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ನೋಡ್ತಾ ನನ್ನನ್ನ ಕೊಲ್ಲು ಅಂತಿತ್ತು—ಆ ಕಣ್ಣು. ನಂಗೆ ಆಗ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ, ಸರಿಯಾಗಿ ಎಚ್ಚರಾನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಸ್ಥಿತೀಲಿ, ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಕಠಾರೀನ ಅವನ ತಿಳಿನೇರಿಳೆ ಕಿಮೋನೊ ಮೂಲಕ ಎದೇಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾಟಿಸಿದೆ.

ಕೂಡಲೆ ನಾ ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ನಾನು ಕಣ್ಣುಬಿಟ್ಟು ನೋಡೋಕೆ ಆದಾಗ, ಅವನು ಹಾಗೇ ಕಟ್ಟಿದ ಹಾಗೇನೇ ಕೊನೇ ಉಸಿರು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದು ಕಾಣಿಸ್ತು. ಮುಳುಗ್ತಾ ಇದ್ದ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು ದೇವದಾರು ಮರದ ಮೂಲಕ ಬಿದಿರುಮೆಳೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಬಂದು ಅವನ ಬಿಳಚಿದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಚೆಲ್ಲಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಉಮ್ಮಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದುಃಖ ನುಂಗಿಕೋತಾ ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಹಗ್ಗ ಬಿಚ್ಚಿದೆ .... ಮತ್ತು ..... ಆಮೇಲೆ ನನ್ನ ಗತಿ ಏನಾಗಿದೆ ಅಂತ ಹೇಳೋಕೆ ನಂಗೆ ಶಕ್ತಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಸಾಯೋಕೆ ಕೂಡಾ ನಂಗೆ ಶಕ್ತಿ ಉಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಕಠಾರಿಯಿಂದ ಕತ್ತು ಇರಿದುಕೊಂಡೆ. ಬೆಟ್ಟದ ಬುಡದಲ್ಲಿರೋ ಕೊಳಕ್ಕೆ ಹಾರಿಕೊಂಡೆ. ಯಾವಯಾವುದೋ ರೀತೀಲಿ ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಕಡೆಗೂ ಬದುಕು ಮುಗಿಸೋದಕ್ಕೆ ಆಗದೆ, ಹೀಗೆ ಅವಮಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬದುಕ್ತಾನೇ ಇದೇನೆ. (ಒಂಟಿತನದ ಮೆಲುನಗೆ.) ನಾನು ಯಾತಕ್ಕೂ ಬಾರದೋಳು, ಅಂಥಾ ಕರುಣೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಾದ ದೇವರು ಕೂಡಾ ನನ್ನ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಬಿಡ್ತಾನೆ. ಗಂಡನನ್ನೇ ಕೊಂದೆ. ಡಕಾಯಿತನಿಂದ ಮಾನ ಕೆಡಿಸ್ಕೊಂಡೆ. ನಾನು ಏನು ತಾನೇ ಮಾಡಲಿ ?......ನಾನು......ನಾನು..... (ಕ್ರಮೇಣ ತೀವ್ರವಾದ ದುಃಖದ ಬಿಕ್ಕು.)

ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಬಿದ್ದ ಕೊಲೆಯಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಕಥೆ:

ನನ್ನ ಹೆಂಡತೀನ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮಾಡಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಆ ಡಕಾಯಿತ ಅಲ್ಲೇ ಕೂತು ಅವಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನದ ಮಾತುಗಳನ್ನ ಆಡೋಕೆ ತೊಡಗಿದ. ನಾನಂತೂ ಮಾತಾಡೋ ಹಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇವದಾರು ಮರದ ಬೇರಿಗೆ ಇಡೀ ಮೈಯನ್ನ ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟಿದ್ರು. ಆದ್ರೆ, ಮಧ್ಯೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವಳಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಮಿಟುಕಿಸ್ದೆ, ಆ ಡಕಾಯಿತನ್ನ ನಂಬಬೇಡ ಅಂತ ತಿಳಿಸೋಕೆ. ಹಾಗೆ. ಆ ಅರ್ಥ ಬರೋ ಹಾಗೆ ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿಸ್ಬೇಕು ಅಂತ ಆಸೆಯಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಬಿದಿರು ಎಲೆ ರಾಶಿಮೇಲೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ತುಂಬಿ ಕೂತುಕೊಂಡಿದ್ಲು. ತನ್ನ ತೊಡೆ ಮೇಲೇ ದೃಷ್ಟಿ ಗಟ್ಟಿ ನೆಟ್ಟುಕೊಂಡು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದ್ರೆ, ಅವಳು ಅವನ ಮಾತನ್ನೇ ಕೇಳ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಅಂತ ಕಾಣ್ತಿತ್ತು. ನಂಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚಿನಿಂದ ಮೈ ಉರೀತಿತ್ತು, ಸಂಕಟ ಆಗ್ತಿತ್ತು. ಆ ಡಕಾಯಿತ ಹಾಗೇ, ಒಳ್ಳೇ ಚಾಲೂಕಿನಿಂದ ಮಾತಾಡ್ತಾನೇ ಇದ್ದ —ಒಂದು ವಿಷಯ ಆದಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಎತ್ತಿಕೋತಾ. ಅಂತೂ ತುದೀಲಿ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚನೆ ಮುಂದಕ್ಕಿಟ್ಟ— ಒಂದ್ಸಲ ನಿನ್ನ ಶೀಲ ಕೆಟ್ಟಿತು ಅಂದ್ಮೇಲೆ ಇನ್ನು ನಿನ್ನ ಗಂಡನ ಜತೆ ಬಾಳೋದಂತೂ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ಈಗ ನನ್ನ ಜತೇನೇ ಯಾಕೆ ಬಂದುಬಿಡಬಾರದು ? ನಿಜವಾಗಿ, ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದದ್ದಕ್ಕಾಗೇ ನಾನು ಹೀಗೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿದೆ—ಅಂದ.

ಆ ಕೇಡಿ ಮಾತಾಡತಾ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ, ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಒಂದು ಸಲ, ಭೂತ ಹಿಡಿದೋರ ಹಾಗೆ ಮೆಲ್ಲಗೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ್ಲು, ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವಳು ಎಷ್ಟು ಚಂದ ಕಂಡಳು ಅಂದ್ರೆ—ಯಾವತ್ತೂ ಹಾಗೆ ಕಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಅಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆ ಮರಕ್ಕೆ ಬಿಗಿಸ್ಕೊಂಡು ಕೂತಿದ್ದಾಗ, ಆ ನನ್ನ ಚಂದದ ಹೆಂಡತಿ ಅವನಿಗೆ ಏನು ಉತ್ತರ ಹೇಳಿದ್ಲು ? ನಾನು ಈಗ ನೆಲೆ ಇಲ್ದೆ ಗಾಳೀಲಿ ಅಲೀತಿರೋನು, ಆದ್ರೆ ಅವಳ ಆ ಉತ್ತರ ನೆನಪಾದ್ರೆ ಸಾಕು ನನ್ನ ಮೈ ರೋಷ ಮತ್ತು ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚಿಂದ ಉರಿಯುತ್ತೆ. ಸತ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ಲು ಅವಳು—ಸರಿ, ಬರ್ತೀನಿ. ನೀ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗ್ತಿಯೋ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನನ್ನನ್ನ ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗು— ಅಂದಳು.

ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗೀಲಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಪಾಪಿಷ್ಠತನ. ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ರೆ, ನಾನು ಈಗ ಹೀಗೆ ಈ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಇಂಥಾ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿರ್ಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಆ ತೋಪಿನಿಂದ ಹೊರಟಳು. ಆ ಡಕಾಯಿತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೈ ಕೂಡಿಸ್ಕೊಂಡು, ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೀತಿದಾಳೋ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ. ಹಾಗೆ ಹೊರಟ ಕೂಡಲೇ ಒಂದ್ಸಲ ಅವಳ ಮುಖ ಥಟ್ಟನೆ ಬಿಳಚಿಕೊಂಡ್ತು. ಮರದ ಬೇರಿಗೆ ಬಿಗಿದ್ಕೊಂಡಿದ್ದ ನನ್ನ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದ್ಲು, ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸ್ತಾ ಹೇಳಿದ್ಲು—ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲು. ಅವನು ಬದುಕಿರೋತನಕ ನಾ ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಆಗಲಾರೆ—ಅಂತ. ಮತ್ತೇ ಮತ್ತೆ ಹತ್ತು ಸಲ ಕೂಗಿದ್ಲು, ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದೋರ ಹಾಗೆ —ಕೊಲ್ಲು ಅವನನ್ನ ಅಂತ. ಈಗ ಕೂಡ ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಝೇಂಕರಿಸಿ ನನ್ನನ್ನ ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಅಂಧಂತಮಸ್ಸಿನ ಕೂಪಕ್ಕೆ ನೂಕಿ ತಳ್ಳುತಾ ಇವೆ ಅನ್ನಿಸತ್ತೆ. ಅಂಥಾ ಹಸೀ ಹಗೆ ಮನುಷ್ಯರ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಡೋದು ಸಾಧ್ಯವಾ ? ಅಂಥಾ ಶಾಪವಾಕ್ಯ ಎಂದಾದ್ರೂ ಮನುಷ್ಯರ ಕಿವೀಗೆ ಬಡಿದಿರೋಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾ ? ....ಸಾಧ್ಯವಾ ? (ಥಟ್ಟನೆ ಹೀಗಳೆಯುವ ಅರಚು.) ಈ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಆ ಡಕಾಯಿತನೇ ಬಿಳಚಿಹೋದ. ಆಕೆ ಅವನ ತೋಳಿಗೆ ಜೋತುಕೊಂಡು ಕೂಗ್ತಾನೇ ಇದ್ಲು, ಅವನನ್ನ ಕೊಲ್ಲು ಅಂತ. ಆತ ಅವಳ ಕಡೆ ಬಿರುಸಾಗಿ ನೋಡಿದ, ಆಗಲಿ ಇಲ್ಲ ಅಂತೇನೂ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ ....ಏನು ಉತ್ತರ ಹೇಳ್ತಾನೆ ಅಂತ ನಾ ಯೋಚಿಸ್ತಿರೋ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಆತ

ಅವಳನ್ನ ದೂಡಿ ಬಿದಿರು ಎಲೆಗಳ ರಾಶಿ ಮೇಲೆ ಕೆಡವಿದ. (ಪುನಃ ಹೀಗಳಿಕೆಯ ಕೂಗು.) ಆಮೇಲೆ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೋಳುಗಳನ್ನ ಮಡಚಿಕೊಂಡು ನನ್ನ ಕಡೆ ನೋಡಿ ಹೇಳಿದ—ಇವಳನ್ನ ಏನು ಮಾಡ್ತೀಯೆ ?' ಕೊಲ್ಲತೀಯೋ ಉಳಿಸ್ತೀಯೋ ?' ನೀನು ತಲೆ ಆಡಿಸು, ನಂಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತೆ. ಕೊಲ್ಲ ತೀಯಾ ?'—ಅಂದ. ಈ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿದನಲ್ಲ, ಅದೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಎಲ್ಲಾ ಪಾಪ ಕೃತ್ಯಾನೂ ಮರೆತು ಬಿಡಬೇಕು ಅನ್ನಿಸತ್ತೆ.

ನಾನಿನ್ನೂ ಅಳುಕಿನಲ್ಲೇ ಇರೋವಾಗ, ಅವಳು ಒಂದು ಸಲ ಚೀರಿ, ತೋಪಿನ ಒಳಕ್ಕೆ ಓಡಿ ಹೋದಳು. ಡಕಾಯಿತ ತಟಕ್ಕನೆ ಅವಳನ್ನ ಹಿಡಿಯೋಕೆ ಕೈಚಾಚಿದ. ಆದ್ರೆ, ಅವಳು ತೋಳೂ ಸಿಗದೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಳು.

ಅವಳು ಓಡಿಹೋದ ಮೇಲೆ, ಅವನು ನನ್ನ ಕತ್ತಿ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಎಲ್ಲಾ ತೆಗೆದ್ಕೊಂಡ. ಕತ್ತಿ ಬೀಸಿ ನನ್ನ ಕಟ್ಟಿದ ಹಗ್ಗದ ಒಂದು ಎಳೆ ತುಂಡು ಮಾಡಿದ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನನ್ನ ಅದೃಷ್ಟ—ಅಂತ ಆತ ಆಗ ಗೊಣಗಿಕೊಂಡದ್ದು ನೆನಪಿದೆ ನಂಗೆ. ಆಮೇಲೆ ಆತ ತೋಪಿನಿಂದ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೋದ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಂತವಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ, ಯಾರೋ ಅಳೋದು ಕೇಳಿಸ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ಕಟ್ಟು ಗಳನ್ನ ಒಂದೊಂದೇ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡೆ. ಯಾರು ಅಳ್ತಿರೋದು ಅಂತ ಆಲೈಸಿದೆ. ತಿಳೀತು, ಆ ಅಳು ನಂದೇ ಆಗಿತ್ತು. (ದೀರ್ಘ ಮೌನ.)

ಅಲ್ಲಿಂದ, ನನ್ನ ಸೋತ ದೇಹಾನ ಹೇಗೋ ಮೇಲೆತ್ತಿಕೊಂಡೆ. ನನ್ನ ಎದುರು, ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಕೆಡವಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕ ಕಠಾರಿ ಹೊಳೀತಿತ್ತು. ಅದನ್ನ ತಗೊಂಡು ನನ್ನ ಎದೇಗೆ ಬಲವಾಗಿ ನಾಟಿಸ್ಕೊಂಡೆ. ರಕ್ತಮಾಂಸ ಮುದ್ದೆಗಟ್ಟಿ ಬಂದು ಗಂಟಲಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಆದ್ರೆ, ನೋವು ಆಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ನನ್ನ ಎದೆ ತಣ್ಣಗಾಗ್ತಾ ಬಂದಮೇಲೆ, ಎಲ್ಲಾ ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಯ್ತು—ಗೋರೀಲಿ ಬಿದ್ಕೊಂಡಿರೋ ಹೆಣ ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಗಿರುತ್ತಲ್ಲ ಹಾಗೆ. ಎಂಥಾ ಗಂಭೀರ ಮೌನ. ಆ ಬೆಟ್ಟದ ಟೊಳ್ಳಿನಲ್ಲಿ ಈ ಗೋರೀ ಮೇಲೆ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಹಕ್ಕಿ ಕೂಡಾ ಕೂಗಿದ್ದು ಕೇಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ದೇವದಾರು ಮರಗಳ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ, ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಒಂಟಿ ಬೆಳಕಷ್ಟೇ ಠಳಾಯಿಸ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ರಮೇಣ, ನಿದಾನವಾಗಿ ಬೆಳಕು ಮಂದವಾಗ್ತಾ ಬಂತು. ದೇವದಾರು ಬಿದಿರು ಎಲ್ಲಾ ಕರಗ್ತಾ ಬಂದವು. ಅಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ ನಾನು ಆಳವಾದ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಹೂತುಹೋಗಿದ್ದೆ.

ಆಗ ಯಾರೋ ನನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಹರಿದುಕೊಂಡು ಬಂದ್ರು. ಯಾರು ಅಂತ ನೋಡೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಆದ್ರೆ ಸುತ್ತಲೂ ಕತ್ತಲು ಹಬ್ಬಿಕೋತಿತ್ತು. ಯಾರೋ.........ಆ ಯಾರೋ ತನ್ನ ಕಾಣದ ಕೈನಿಂದ ನನ್ನ ಎದೇಲಿ ನಾಟಿದ್ದ ಕಠಾರೀನ ಮೃದುವಾಗಿ ಎಳೆದ್ಕೊಂಡ್ರು. ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಸಲ ರಕ್ತ ನನ್ನ ಬಾಯಿಗೆ ಉಕ್ಕಿ ಬಂತು. ಮತ್ತೆ ಕಡೇದಾಗಿ ನಾನು ಆಕಾಶದ ಕತ್ತಲೇಲಿ ಆಳಆಳಕ್ಕೆ ಮುಳುಗಿಬಿಟ್ಟೆ.

ಮುಗಿಯಿತು



ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ (೧೯೧೦-) ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಆತ, ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ರೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜಗತ್ತಿನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಳಗೆ ಕೂಡ ಈತನಿಗೆ ಭದ್ರ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ತನ್ನ ೭೦ ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈತನ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿ ಈ ವರ್ಷವಷ್ಟೇ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿದೆ.

ರಶೋಮೊನ್ ಈತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಹಾಗೇ, ಜಪಾನಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಒಂದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮೇಲಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಆಳದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವ, ಕಾಲಾತೀತವೆನ್ನುವಂತಿದ್ದೂ ಅಷ್ಟು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರುವ ಈ ಕೃತಿ, ಹಾಗೆ, ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ **ಅದ್ವಿತೀಯ**ವಾದದ್ದು.

ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರಕೃತಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತು. ಆ ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರಲೇಖನ, ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಕಥೆಗಳು ಇವುಗಳ ಅನುವಾದವೂ ಚಿತ್ರದ ವಿವರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದೆ. ಜತೆಗೆ—ಜಪಾನಿನ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸ, ಕುರೊಸವನ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳು ಮುಂತಾದ ಅಭ್ಯಾಸವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ